PENERBIT BUKURASI

Anatomi Puisi

Kumpulan Esai tentang Puisi

M.S. Arifin

Lingkar Studi Filsafat
nahdliyyin

ANATOMI PUISI

Kumpulan Esai tentang Puisi

M.S. Arifin

Anatomi Puisi

Daftar Isi

Prakata / 5

Bagian Pertama: Teori

Kita Diberkati dan Dikutuk dengan Bahasa / 5

Al-Qur'an Kitab Sastra? / 14

Agama Saya Adalah Puisi / 22

Sastrawan Itu Membakar Bukunya Sendiri / 28

Apakah Indonesia Punya Penyair? / 34

Puisi dan Kritik Post-truth / 40

Fikih Puisi dan Penyair / 46

Bagaimana Puisi dan Kenangan Berupaya Menulis Sejarah Personal / 54

Bagian Kedua: Kritik

Dimensi *Khayal* dalam Puisi Adonis / 69

Fenomenologi Tubuh yang Terluka dalam Puisi Ghayath Almadhoun / 86

Sapardi Telah Mati, Kita yang Membunuhnya / 98

Bagian Ketiga: Apresiasi

Membayangkan Hari Tua Bersama Chairil dan Hemingway / 112

Tuhan Chairil, Tuhan Penyair / 119

Menghitung Orang yang Mati Ketika Menulis Puisi Patah Hati / 126

Penyair Besar Pasti Antiagama (?) / 134

Sudah Saatnya Kita Menertawakan Palestina / 140

Menyimak Gombalan Penyair Arab / 147

Penyair Arab Perempuan yang Bikin Lelaki Baper / 154

Tentang Penulis / 162

Prakata

TERDAPAT dua jenis penyair yang berhasil saya petakan sepanjang pengalaman saya menggeluti dunia puisi. Pertama, penyair yang memiliki bakat alami dalam merangkai kata dan menyelami makna. Kedua, penyair kurang berbakat tapi ia mau menempa dirinya dengan mempelajari hakikat bahasa dan teori sastra.

Pada kisaran tahun 2012, saya merasa berbakat untuk menjadi penyair. Saya menulis puisi hampir tiap hari dan seolah tanpa lelah. Sudah ribuan puisi saya tulis di era tersebut. Saya sudah berpuas diri dengan apa yang saya tulis. Namun semua berubah semenjak saya ikut komunitas budaya yang secara intens membahas puisi. Dari situ saya merasa saya tidak memiliki bakat alami dalam menulis puisi.

Maka kemudian saya mempelajari berbagai teori sastra yang membentang dari Indonesia, Arab, hingga Barat. Setelah bertahun-tahun saya mempelajari teori sastra, saya sadar bahwa puisi-puisi yang saya tulis sebelumnya gagal total. Banyak sekali rumpang dalam puisi lawas saya, baik dalam pemilihan diksi, logika bahasa, maupun kedalaman isi/makna.

Setiap mempelajari sesuatu dengan serius, saya memiliki kebiasaan mencatat. Kebetulan pada kisaran tahun 2017-2018, komunitas budaya yang saya ikuti memiliki wadah berupa *web*, yakni kintaka.co. Di wadah inilah saya menuliskan catatan-catatan tentang puisi. Catatan-catatan itulah yang kini

ada di dalam buku ini. Jika catatan itu layak, maka sebutlah ia esai, jika tidak maka saya anggap itu curahan pikiran yang acak.

Setelah hampir dua tahun menulis esai tentang puisi, saya ingin membuktikan kepada diri saya sendiri dengan cara menerbitkan buku antologi puisi. Kebetulan pada akhir tahun 2018, Penerbit Basabasi Jogjakarta membuka penerimaaan naskah. Saya kirimkan puisi-puisi yang saya anggap berhasil dan akhirnya diterima, buku antologi saya terbit setahun kemudian.

Kini, di tahun 2023, setelah saya mulai berjarak dengan sastra dan puisi, ada dorongan untuk mengarsipkan apa yang pernah saya pelajari tentang puisi dalam satu buku, dan inilah apa yang bisa saya suguhkan. Judul *Anatomi Puisi* saya pilih bukan tanpa alasan. Saya tidak bisa mengatakan bahwa saya ahli di bidang teori dan kritik sastra. Oleh karenanya, esai-esai yang terkumpul dalam buku ini tak lain hanya *uraian* tentang puisi. Beberapa uraian saya rasa cukup mendalam tapi sebagian besar memang hanya merupakan uraian singkat dan bersifat permukaan.

Saya sadar buku ini jauh dari kata ideal, bahkan bagi penulisnya sendiri. Namun sejarah tak bisa dihapus, dan esai-esai dalam buku ini adalah sejarah yang terlanjur pernah saya ukir dalam kehidupan saya. Bagi seorang penyair kurang berbakat seperti saya, latihan dan kerja keras adalah kunci. Dan saya harap semangat ini dapat ditangkap oleh pembaca dalam buku ini.

Demak, 01 Februari 2023

TEORI

Kita Diberkati dan Dikutuk dengan Bahasa

SETELAH bah memorakporandakan seluruh yang ada di muka bumi di masa Nabi Nuh, orang-orang mulai membangun lagi peradaban. Mereka kemudian berkumpul dan bahu membahu mendirikan kota yang disebut Babilonia. Di sanalah mereka membangun menara yang terkenal itu, Babel, yang menjulang tinggi seolah menyentuh langit. Dalam kitab *Kejadian* diceritakan bahwa Tuhan memerintahkan mereka untuk menyebar ke seluruh penjuru bumi setelah bencana banjir (Kej 11:1-9). Tetapi mereka membangkang dan malah mendirikan sebuah kota beserta menaranya. "Juga kata mereka: 'Marilah kita dirikan bagi kita sebuah kota dengan sebuah menara yang puncaknya sampai ke langit, dan marilah kita cari nama, supaya kita jangan terserak ke seluruh bumi'." (Kej 11: 4). Akibat pembangkangan itu, mereka dihukum: tiba-tiba mereka berbicara dengan bahasa yang tidak mereka pahami. Satu sama lainnya berbeda bahasa, yang akhirnya menuntut mereka untuk menyebar ke seluruh penjuru bumi.

Dalam cerita-cerita agama Samawi, bahasa pertama-tama diletakkan sebagai anugerah yang diberikan Tuhan kepada manusia, yang memungkinkan mereka dibedakan dari yang lainnya. Dalam Al-Quran diceritakan bahwa ketika berada di surga, Adam diajari nama-nama oleh Tuhan dan ketika para malaikat disuruh untuk menyebutkan nama-nama itu mereka tidak mampu menjawab (QS. Al-Baqarah: 31). Tetapi jika kita kembali ke kisah azab kaum Babilonia di atas, yang terlintas di benak kita adalah:

bahasa juga bisa menjadi azab! Bahasa, menurut yang termaktub dalam teks kitab suci, datangnya adalah dari Tuhan. Adam diajari Tuhan nama-nama (benda-benda) dan orang-orang Babilonia tanpa sengaja tiba-tiba bisa berbicara dalam banyak bahasa sehingga satu dengan yang lainnya saling tidak memahami. Jika kita sandingkan, kita akan dapat korpus begini: anugerah dan azab sama-sama datang dari Tuhan. Bahasa adalah anugerah sekaligus kutukan. Anugerah karena ia bisa menjembatani pemahaman antar-manusia. Kutukan karena dari banyaknya bahasa di muka bumi orang jadi sulit memahami satu sama lain.

Ambiguitas bahasa lebih kentara ketika kita mengalaminya dalam kehidupan sehari-hari. Dalam mengungkapkan sesuatu, kita perlu sarana untuk menyampaikannya. Sarana itu bermacam-macam. Bisa lewat omongan, isyarat, tulisan, dan sebagainya. Bahasa adalah fenomena. Artinya, bahasa adalah apa yang *tampak* dan *ditampakkan*. Orang bisa berbahasa lewat tubuh (*body language*) dan bahasa ini selalu-dalam-penampakan meskipun tidak selalu mudah dipahami banyak orang. Bahasa yang kita bicarakan di sini adalah makna yang diwakilkan oleh simbol, baik suara, tulisan, maupun gerak. Ketika orang ingin menyampaikan makna 'ingin makan', ia bisa menggunakan berbagai sarana untuk mengekspresikannya. Ada yang melalui omongan, ada yang melalui tulisan, dan ada juga yang melalui gerakan. Bahasa lisan dan tulisan lebih lokal dibanding bahasa tubuh. Orang Kanada mungkin saja tidak paham dengan omongan dan tulisan 'makan', tetapi ketika ada orang yang mengumpulkan jarinya kemudian menyodorkannya ke mulut, orang Kanada

itu mungkin bisa paham karena bahasa yang terwakili oleh gerakan sifatnya lebih universal.

Melalui kajian strukturalisme Ferdinand de Saussure, semuanya akan menjadi lebih gamblang lagi. Saussure membedakan anatara *langange, langue,* dan *parole*. *Langane* adalah kemampuan manusia untuk berkomunikasi, memanfaatkan anggota tubuhnya: mulut, tangan, kaki, kepala, dan lain-lain. *Langange* selalu memuat dua sisi. Pertama, *langue*, yaitu sistem bahasa umum di suatu kelompok tertentu. Kedua, *parole*, yaitu cara perseorangan dalam berbahasa. Dalam kasus azab yang ditimpakan kepada orang-orang Babilonia, yang dikacaukan oleh Tuhan adalah ranah *langue*, yaitu sistem bahasa sekelompok manusia yang berada di lokal tertentu. Pada mulanya, orang-orang Babilonia berbicara dengan satu bahasa untuk berkomunikasi, bahasa yang menjadi kesepakatan atau sistem dalam kelompoknya. Kemudian sistem itu dikacaukan hanya dalam sekejap oleh apa yang dinamakan azab. Pada tingkatan tertentu, berdasarkan jangka waktu yang panjang, bahasa mungkin saja bisa berubah. Dalam suatu kelompok, bahasa bisa bertransformasi. Tapi ini berlangsung sangat lama. Yang terjadi di Babilonia adalah azab yang tiba-tiba. Mereka tidak pernah belajar bahasa yang mereka katakan, tapi mereka bisa mengatakannya.

Jika yang dikacaukan oleh azab adalah sistem bahasanya, atau *langue*, berarti mereka masih mungkin berkomunikasi berbekal *langane*? Jawabannya, mungkin saja. Mereka boleh jadi masih bisa memanfaatkan anggota tubuh yang lainnya dalam berkomunikasi, tapi bahasa tubuh sangatlah terbatas dan sulit dipahami dan dipraktekkan. Dengan

mengacaukan *langue*, Tuhan sesungguhnya telah melakukan sesuatu yang tepat. *Langane* tidak dikacaukan karena ia adalah fitrah manusia. *Parole* tidak dikacaukan karena itu adalah cara berbahasa yang bersifat personal. Pengacauan *langue* bertujuan agar mereka menuruti perintah Tuhan untuk menyebar ke seluruh penjuru bumi dan tidak berkumpul di satu tempat saja. Dan terbukti azab ini sangatlah manjur untuk memaksa mereka menyebar.

Di zaman sekarang, di mana media sosial menjamur, ambiguitas bahasa antara sebagai anugerah dan kutukan semakin terasa. Dalam kasus tertentu, kesepahaman kita kadang tidak kacau gara-gara *langue*. Di media sosial, kesepahaman bisa kacau antara pengguna bahasa yang sama. Kekacauan itu disebabkan karena tiap orang punya konsep tersendiri tentang suatu forma. Bahasa sebagai sistem dan kesepakatan dianulir hanya oleh nafsu untuk tampil gagah-gagahan di acara debat dalam forum diskusi, *talk show* di televisi, komentar di media sosial. Terjadi krisis kesepahaman karena orang, katakanlah, lebih mementingkan *parole* daripada *langue*. Salah satu cara termudah untuk meraih kesepahaman antar penggguna bahasa adalah dengan menengok kamus. Dalam kamus, konsep dijelaskan sejernih-jernihnya. Kamus adalah sistem yang menaungi bahasa komunal agar dapat berkomunikasi. Berkomunikasi adalah meraih kesepahaman tertentu untuk tujuan tertentu. Di media sosial, boleh dibilang, kita tak lagi komunikatif justru ketika kita sedang berkomunikasi.

Dalam *On The Way to Language*, Heidegger mengatakan bahwa kita bukanlah entitas yang 'berbicara bahasa', tetapi bahasalah yang 'berbicara di antara kita'. Kita bisa membedakan antara bahasa dengan apa yang

terkatakan. Bahasa selalu melingkupi kita dan menerjemahkan kita. Dengan kata lain, ia tak pernah bungkam. Apa yang terkatakan kadang dikatakan dan kadang tidak dikatakan. Dengan kata lain, kata-kata kadang bungkam dan kadang berbicara. Di media sosial, kita seolah-olah telah mengatakan apa yang seharusnya terkatakan. Tetapi ternyata tidak begitu. Di sana, para pengguna bahasa sedang 'berbicara bahasa', tanpa menyadari bahwa bahasalah yang 'berbicara di antara mereka'. Jadilah: menggunakan bahasa sama dengan menjadi banal. Semua hal ingin dikatakan tapi tidak untuk dipahami maupun memahami. Kitalah orang-orang Babilonia modern, dengan mulut yang berbeda, mengatakan sesuatu tidak untuk mencapai kesepahaman. Kitalah yang dikutuk untuk terus berbicara tanpa tahu maksud yang sesungguhnya dari pembicaraan itu.

Kenapa kita perlu mencapai kesepahaman?

Dengan bahasa kita bisa mengungkapkan yang nyata (*real*) dan tidak nyata (*unreal*). Nyata dan tidak nyata belum masuk ke ranah motif. Seorang penyair bisa berbicara yang tidak nyata, dengan cara dan tujuan tertentu, misalnya untuk menyentuh relung pembacanya. Jika kita merujuk pada motif, maka bahasa, dengan ukuran paling lumrah, diibaratkan sebuah pisau. Ia bisa digunakan untuk kebaikan dan keburukan, tergantung pemakainya. Oleh karenanya, jika motif penggunanya tidak sesuai dengan kenyataan (berlaku juga sebaliknya), itu dinamakan kebohongan. Bahasa sangat erat kaitannya dengan kebenaran. Kita ambil saja satu contoh teori korespondensi Bertrand Russell. Menurut Russell, sesuatu diangap benar jika muatan atau materi pengetahuan yang dikandung oleh suatu pernyataan berhubungan dengan

objek yang dituju oleh pernyataan tersebut. Jadi jika saya mengatakan bahwa 'Budi berada di samping Tono' maka pernyataan itu dianggap benar kalau kita merujuk pada objek riil dari muatan pernyataan itu. Jika benar bahwa Budi berada di samping Tono, maka pernyataan itu bisa dinilai benar karena korespondensinya dengan objek yang dituju. Dalam berkomunikasi, sintesis yang ingin dicapai oleh komunikator adalah tercapainya kesepahaman. Dengan kesepahaman orang bisa saling menghargai. Dengan saling menghargai, orang bisa saling toleransi. Dengan saling toleransi, orang bisa saling mengasihi dan berbuat adil. Dengan bahasa kita bisa mengencangkan tali kemanusiaan, dan dengan bahasa pula kita bisa memutuskan tali itu.

Al-Quran Kitab Sastra?

TUHAN bersabda dalam Al-Quran surat Al-Kautsar:

Sungguh, telah kami karuniakan kepadamu kelimpahan

Karenanya, sembahlah Tuhanmu dan berkorbanlah

Sungguh, orang yang membenci engkau, ia bakal tanpa keturunan

Terjemahan di atas adalah buah tangah H.B. Jassin, seorang kritikus sastra Indonesia yang lahir pada tahun 1917 di Gorontalo. Ia dijuliki sebagai "Paus Sastra Indonesia", sebuah penyematan prestisius yang tidak sembarangan dilekatkan pada satu sosok. Karir HB. Jassin yang mujur sebagai kritikus sastra ternyata tidak lantas sama dengan karirnya sebagai penerjemah (Al-Quran). Pada tahun 1982, terbit buku terjemahannya, "*Al-Quran Al-Karim*: Bacaan Mulia". Sontak, terjemahan ini memancing reaksi masyarakat. Ada sebagian dari mereka yang mengelu-elukan, tapi tak sedikit pula yang menggugat.

Semuanya berawal dari satu peristiwa yang memilukan. Pada tahun 1962, istri H.B. Jassin meninggal dunia. Dan itu adalah pukulan keras bagi dirinya. Selama tujuh hari kematian istrinya, ia tak habis-habisnya bercengkrama dengan Al-Quran sebagai wasilah untuk mendoakan istrinya. Akibat tidak langsung dari pergaulannya dengan Al-Quran itu, ia mulai penasaran dengan makna Al-Quran. Maka, ia pun membuka-buka terjemahan yang sudah ada pada waktu itu, baik terjemahan yang dilakukan oleh lembaga pemerintahan

(dalam hal ini Depag) maupun terjemahan yang dikerjakan oleh individu. Namun, ia mendapati bahwa keindahan yang ia rasakan ketika membaca (melafalkan) Al-Quran, tidak ia temui dalam terjemahan yang sudah ada itu. Terjemahan yang sudah ada, menurutnya, sangat kaku dan mereduksi keindahan Al-Quran dalam bahasa aslinya itu sendiri.

Maka pada tahun 1972, di negeri Belanda, ia tergugah untuk serius menerjemahkan Al-Quran. Lebih baik kita simak sendiri pemaparan menarik atas pengalamannya itu di bawah ini:

> Sampai tibalah suatu hari hati saya terbuka untuk mulai menerjemahkan Al-Quran, setelah tanggal 7 Oktober 1972, di negeri dingin yang jauh dari katulistiwa yakni di negeri Belanda. Pikiran untuk menerjemahkan Al-Quran secara puitis timbul pada saya oleh membaca terjemahan Abdullah Yusuf Ali *The Holy Quran* yang saya peroleh dari kawan saya, Haji Kasim Mansur tahun 1969. Itulah terjemahan yang saya rasa paling indah disertai keterangan-keterangan yang luas dan universal sifatnya.
>
> Untuk menimbulkan kesan yang estetis penyair mempergunakan irama dan bunyi. Bukan saja irama yang membuai beralun-alun, tapi juga—jika perlu—irama singkat melompat-lompat atau tiba-tiba berhenti mengejut untuk kemudian melompat lagi penuh tenaga hidup. Bunyi yang merdu didengar, ulangan-ulangan bunyi bukan saja di ujung baris, tapi juga di antara baris, mempertinggi kesan keindahan pada pendengar atau pembaca.

Gagasan untuk menerjemahkan Al-Quran dengan indah murni atas dasar pergulatan diri H.B. Jassin sebagai muslim sekaligus kritikus sastra. Sebagai muslim, ia sangat ingin kitab sucinya bisa menyampaikan pesan secara indah

melalui terjemahan tanpa mengurangi atau menambahi isi Al-Quran itu sendiri. Sebagai kritikus sastra, ia tentu terganggu dengan terjemahan Al-Quran yang kaku yang dilakukan oleh pemerintah. Terjemahan itu, akibat hasil dari hasrat mengejar ketetapan dan ketepatan makna, mereduksi keindahan Al-Quran dalam bahasa aslinya, bahasa Arab.

Tetapi, seperti yang sudah disinggung di atas, jalan Jassin memang tidak mudah. Usaha yang ia lakukan menuai kecaman yang kebanyakan datang dari para cendikiawan muslim. Dalam satu artikel di Tempo yang terbit pada 21 Agustus 1982, dikatakan bahwa masyarakat menyambut dengan hangat terjemahan Jassin itu. Namun tidak dengan para intelektual. Penolakan atau kritikan mereka atas Jassin setidak-tidaknya bertumpu pada tiga hal. *Pertama*, Jassin tidak memiliki riwayat pendidikan agama yang memadai. Ia tidak paham bahasa Arab dan kerja menerjemah Al-Quran, menurut mereka, adalah suatu 'kerja keagamaan' yang hanya boleh dilakukan oleh yang kompeten di bidang bahasa Arab maupun tafsir. *Kedua*, Al-Quran bukanlah puisi, dan terjemahan Jassin menyiratkan adanya usaha untuk memuisikan Al-Quran. *Ketiga*, banyak ditemukan kekeliruan dalam terjemahan Jassin. Ini diungkapkan oleh pengkaji khusus atas terjemahan Jassin H. Oemar Bakr dalam bukunya "Koreksi Terjemahan *Bacaan Mulia* H.B. Jassin".

Kecuali point ketiga, penolakan atas terjemahan Jassin dengan dalih seperti itu perlu dikaji ulang. Apakah benar bahwa menerjemahkan Al-Quran adalah 'kerja keagamaan' yang hanya bisa dilakukan oleh mereka yang belajar bahasa Arab puluhan tahun dan sudah memakan belasan kitab tafsir? Apakah benar terjemahan yang diusahakan oleh Jassin (dan siapapun nantinya yang

akan melakukan hal yang serupa) adalah berarti ingin memusikan Al-Quran sementara menurut Al-Quran sendiri ia bukanlah puisi dan pembawanya, Nabi muhammad, bukanlah seorang penyair (lihat QS. Al-Haqqah: 41)? Lebih lanjut, apakah benar Al-Quran tidak boleh dikategorikan sebagai kitab sastra meskipun bahasa yang digunakannya sangatlah indah memesona? Pertanyaan-pertanyaan ini sangatlah penting untuk mengurai kesalahan kita dalam menilai terjemahan Jassin.

Untuk point pertama, perlu digamblangkan terlebih dahulu apa yang dinakaman dengan 'kerja keagamaan'. Bahwa kitab suci ialah bagian dari agama, atau bahkan tiang penyangga sebuah agama, adalah iya, benar. Tetapi apakah lantas orang yang punya sensibilitas kebahasaan yang tinggi dan tahu kata yang indah untuk mengganti kata yang kaku dalam terjemahan, tidak diberi ruang untuk melakukan 'kerja keagamaan' seperti ini? Jawaban saya positif. Artinya, ia tetap memiliki hak untuk melakukan kerja menerjemah, terlepas itu adalah 'kerja keagamaan' jika dipandang dari sudut orang yang menolak H.B. Jassin. Jassin sendiri memaparkan contoh bagaimana seharusnya terjemahan yang indah itu. Dalam surat As-Syu'ara' ayat 36, terjemahan Departemen Agama (Depag) berbunyi:

Mereka menjawab: Suruhlah tunggu (Musa) dan saudaranya,

dan kirim ke kota-kota para bentara

Sementara menurut Jassin, baris terakhir akan lebih indah jika disusun demikian:

Dan kirim para bentara ke kota-kota

Dan juga pada surat As-Shaf ayat 2, terjemahan yang ada tidak menimbulkan penghayatan estetis secara audiovisual. Begini terjemahannya:

Mengapa kamu mengatakan apa yang tidak kamu perbuat?

Sementara menurut Jassin, akan lebih indah jika diterjemah begini:

Mengapa kamu katakan apa yang tidak kamu lakukan?

Dua pencontohan di atas, sekaligus menggaris-bawahi apa yang sebenarnya ingin dilakukan oleh Jassin terhadap Al-Quran, yakni, menyampaikan keindahannya kepada seluruh umat manusia, bahkan kepada mereka yang tidak paham atau bahkan tidak mampu membaca Al-Quran dalam bahasa aslinya. Oleh karenanya, klaim 'keagamaan' hanyalah usaha untuk menjatuhkan Jassin. Alasan itu sangat mengada-ada dan dibuat-buat. Al-Quran sebagai kitab suci semua umat manusia, justru akan diakui kemukjizatannya ketika juga diterjemah dengan indah. Kritikan Jassin terhadap para penerjemah Depag adalah kebanyakan mereka yang menerjemah, meskipun Ulama dan cendikiawan, tidak punya pembendaharaan kesusasteraan yang memadai dan tidak punya sensibilitas yang tinggi terhadap keindahan bahasa sasaran, bahasa Indonesia.

Bagaimana dengan point kedua? Jawabannya tidak semudah menghadirkan data. Polemik Al-Quran sebagai kitab sastra sama tuanya dengan umur Al-Quran ketika diturunkan kepada Nabi. Orang-orang kafir Quraisy menganggap Nabi adalah seorang penyair (QS. Al-Anbiya': 5), dan

ayat-ayat yang ducapkannya tidak ubahnya seperti puisi, atau bahkan mantra penyihir. Dengan mengatakan Al-Quran sebagai puisi, berarti orang kafir Quraisy menyamakannya dengan sastra, suatu anggitan manusia biasa. Oleh karenanya, para sarjana Muslim beberapa abad kemudian, membagi *kalam* (ucapan, tulisan) menjadi tiga bagian: [1] puisi (*as-syi'ru*), [2] prosa (*an-natsru*), [3] Al-Quran. Pembagian ini bermaksud untuk melepaskan Al-Quran dari kategorisasi serampangan bahwa Al-Quran adalah adakalanya sebagai puisi atau adakalanya sebagai prosa.

Tetapi, apakah pembagian semacam ini akan menghindarkan kita untuk tidak mengatakan bahwa Al-Quran adalah kitab sastra? Ketika terbit sebuah buku berjudul "Al-Quran, Kitab Sastra Terbesar" yang ditulis oleh M. Nur Kholis Setiawan (cetakan pertama tahun 2005) timbul reaksi yang beragam dari masyarakat. Kebanyakan dari mereka menolak, dengan dalih apapun itu, meskipun buku ini adalah murni kajian ilmiah terhadap Al-Quran dan jika ingin membantahnya semestinya juga dilakukan dengan cara ilmiah. Terlepas dari buku ini, kita patut bertanya ulang: Apakah kita menyangkal keindahan bahasa Al-Quran? Jawabannya tentu negatif. Lalu pertanyaan selanjutnya, kenapa kita enggan menyebutnya kitab sastra?

Ada setidaknya dua alasan kenapa Al-Quran tidak boleh dinilai sebagai kitab sastra. *Pertama*, Al-Quran bukanlah puisi (QS. Yasin: 69) dan penulis puisi (penyair) telah dikutuk (QS. As-Syu'ara': 224). Penyebutan Al-Quran sebagai kitab sastra (yang mana salah satu bagian dari sastra adalah puisi) berarti mengingkari ketetapan isi Al-Quran itu sendiri. Logika semacam ini adalah cacat dan perlu dikoreksi. Penggolongan Al-Quran sebagai puisi tentu

berbeda dengan menggolongan Al-Quran sebagai sastra karena puisi itu sendiri adalah bagian dari kategori sastra. Yang semestinya adalah: yang dikejar oleh sastra untuk kali pertama adalah keindahan, untuk selanjutnya melangkah ke persoalan lain seperti bagaimana ia berbicara soal moral, kebenaran, kemanusiaan, dlsb. Jika diukur dari sini, Al-Quran sebagai 'yang-indah' pasti sudah terpenuhi. Dan itu ditambah lagi dengan kandungan dan isi Al-Quran yang ayat-ayatnya diwadahi oleh surat, dan suratnya dibangun oleh ayat-ayat. Pendek kata, Al-Quran luar biasa indah. Dan jika dinisbatkan sebagai kitab sastra, ia adalah kitab sastra terbesar, melebihi karya sastra mana pun yang ditulis oleh siapa pun.

Kedua, Al-Quran adalah kalam Tuhan yang diturunkan kepada Nabi Muhammad melalui perantara malaikat Jibril. Dengan demikian, menyebutnya sebagai kitab sastra dikuatirkan akan menimbulkan kesan bahwa Al-Quran adalah *kalam basyari* (ucapan manusia). Lantas timbul juga pertanyaan: apakah pasti setiap yang dinamakan karya sastra adalah buah tangan manusia? Saya tidak pernah mendengar adanya syarat bahwa sastra harus ditulis tangan oleh manusia. Yang saya tahu adalah, karya sastra berkutat pada soal keindahan (*jamaliyyah*, estetika). Dalam hal ini, penyebutan Al-Quran sebagai kitab sastra, menurut saya, harus dikembalikan kepada bahwa Al-Quran adalah kalam yang indah dan menawan. Dan barangkali, kita perlu untuk memperhalus penyematan kitab sastra itu dengan ungkapan lain, misalnya, "Al-Quran itu sastrawi". Sastrawi di sini adalah sebuah sifat, yaitu, sifat keindahan yang, jika dinisbatkan kepada Al-Quran,

akan memperkuat bahwa "yang-disifati" jauh melebihi karya sastra mana pun yang ditulis oleh siapa pun.

Jika kita mau mereduksi pandangan kita seperti demikian, tentu tak akan ada yang ceroboh menganggap kita ingin melucuti kekudusan Al-Quran. Tetapi muasal dari segala perdebatan panjang kita di atas barangkali memang bertumpu pada satu pijakan premis: "Kita enggan beragama dengan puisi (sastra)". Dan jika benar kita sudah memegang premis ini dengan begitu fanatik, saya rasa semua penjelasan saya di atas menjadi sia-sia belaka.

Agama Saya Adalah Puisi

DALAM bukunya *Min Tarikhil Ilhad fil Islam*, Abdurrahman Badawi menyebutkan bahwa dalam tradisi keislaman klasik, kata ateis (*ilhad*, atau juga biasa disebut *zindiq*) sering dinisbatkan kepada tiga kelompok: (1) maniisme, (2) ahli kalam, dan (3) penyair. Pembesar kelompok pertama bernama Abu Ali Said yang menjadi musuh utama dinasti Abasiyyah di paruh kedua abad kedua karena membangkitkan ulang kepercayaan Mani bahwa alam memiliki dua asal: kegelapan dan cahaya. Pembesar kelompok kedua bernama Ibn Rawandi yang lebih memilih percaya pada hasil spekulatif rasio daripada iman atau kesalehan. Pembesar kelompok ketiga bernama Basyar Ibn Burd yang berusaha mendongkrak kematangan syariat Islam dengan praktek gaya hidup yang urakan (*mujun*).

Ketiga kelompok ateis Islam klasik itu tumbuh dalam peradaban yang berbeda dengan peradaban lain. Apabila di akhir abad ke-19 lalu dunia diguncang oleh sabda Nietzsche lewat mulut Zarathustra bahwa Tuhan telah mati—yang sekaligus menegaskan karakteristik ateisme peradaban Barat, maka ateisme Islam klasik punya cirinya yang lain. Ateisme Islam lebih mengarah pada penolakan terhadap Nabi dan risalah yang dibawanya. Oleh karena itu, adagium yang muncul bukan "Tuhan telah mati" tapi "Nabi telah mati". Karakter ini menegaskan bahwa yang muncul di dunia ini dan mengontrol kebebasan manusia bukanlah Tuhan, tapi nabi yang membawa pesan dan kitab. Bukan Tuhan yang mesti dibunuh, tapi nabi. Tepat di titik ini,

apabila membicarakan puisi, kita serasa menemukan alasan yang jitu kenapa para penyair dikutuk dalam kitab suci Al-Quran.

Tetapi apakah lantas puisi sama sekali tak penting pasca turunnya wahyu?

Masalah ini harus dilihat dari dua sisi sekaligus. Pertama, agama memusuhi penyair karena mereka "diikuti oleh orang-orang yang sesat" (QS. Asy-Su'ara: 224), mereka "tenggelam dalam sembarang lembah khayalan" (QS. Asy-Syu'ara: 225), dan mereka "suka mengatakan apa yang tidak mereka kerjakan" (QS. Asy-Syu'ara: 226). Kedua, penyair memusuhi agama karena agama merusak puisi (*addinu afsada asy-syi'ra*) seperti kata Adonis; agama mengambil alih epistemologi orang Arab yang dulu berpegang pada puisi menjadi berpegang pada kitab suci; dan agama mematikan kreativitas para penyair. Melihat permasalahan dari dua sisi seperti ini bertujuan untuk mengurai benang yang sudah terlanjur kusut: apakah benar selamanya puisi tidak bisa berdamai dengan agama?

Permasalahannya akan lebih menarik lagi jika kita saling mempertanyakan seperti ini: apakah alasan yang diutarakan oleh kitab suci Al-Quran sebatas dakwaan atau memang nyata? Begitu juga: apakah alasan yang diutarakan oleh para penyair (yang diwakili Adonis) sebatas tuduhan atau memang riil? Al-Quran tidak mengatakan bahwa semua penyair adalah sesat. Bahkan pungkasan surat As-Syu'ara pun ditutup dengan pengecualian (*istitsna'*) "kecuali orang-orang (penyair-penyair) yang beriman dan beramal saleh dan banyak menyebut Allah dan mendapat kemenangan sesudah menderita kezaliman" (QS. As-Syu'ara: 227). Jadi, tidak semua penyair itu

dikutuk Al-Quran. Tidak semua penyair yang bagus menyimpang dari ajaran Islam. Dalam *Muqaddimah*-nya, Ibn Khaldun mengatakan bahwa penyair yang hidup setelah tradisi Al-Quran justru lebih berhasil dibandingkan dengan penyair yang hidup sebelumnya (*jahiliyyah*). Hal ini berkaitan dengan uslub yang banyak dihapal oleh penyair itu, yang akhirnya memengaruhi gaya berpuisi pada waktu itu. Keindahan Al-Quran mampu menjadi prototipe kalam yang sublim (*baligh*) dan indah (*badi'*).

Itu dari segi gaya (*uslub*), bagaimana dengan isi? Para penyair seperti Adonis menganggap bahwa di periode setelah turunnya wahyu, penyair mengabdikan diri untuk agama. Jadi, penyair itu budak agama. Adonis menilai penyair-penyair yang antigama seperti Al-Mutanabbi dan Al-Ma'arri berhasil memunculkan uslub yang khas dan cara pandang yang unik terhadap realitas, di luar yang termaktub dalam teks-teks keagamaan. Jika hal ini dibenarkan (dan itu pun jika kita "terpaksa" mengamini penilaian Adonis tentang puisi yang berhasil), maka tetap saja para penyair itu berhutang pada Al-Quran. Ya, sebagai kanon, Al-Quran mampu melahirkan "tandingan" (meskipun kita iman bahwa Al-Quran tak tertandingi oleh teks apap un) yang mewarnai sejarah sastra Arab atau bahkan dunia, sebagaimana dalam bidang filsafat di mana Platon adalah narasi besar yang melahirkan banyak narasi setelahnya, yang kebanyakan timbul dari penolakan atau kritik terhadap narasi Platon itu sendiri seperti kata A.N. Whitehead.

Selain itu, agama sebagai penghabat kreativitas penyair hanya mungkin bertahan jika dilihat dari permukaan semata. Formalitas agama yang tercermin dari fikih senantiasa memiliki tandingan bahkan tidak hanya oleh

penyair tapi juga sufi. Dalam tradisi Islam, tidak jarang kita menemukan sufi *cum* penyair. Nama-nama seperti Al-Hallaj dan Ibn Al-Faridh meramaikan belantara kesusastraan Arab. Mereka tidak hanya berhasil mentransfer ajaran lewat puisi tapi juga menyumbang uslub tersendiri yang khas dalam khazanah kesusastraan. Sufi dan penyair setidaknya bertemu di satu persimpangan: mereka sama-sama berjalan di lajur non-formal, di pinggir narasi besar keagamaan. Hanya saja penyair lebih radikal dalam upayanya melepaskan diri dari tradisi rohaniah konvensional, misalnya soal permenungan ketuhanan yang cenderung dibangun dari kegusaran.

Pandangan Islam sendiri terhadap penyair dan puisi tidak hanya terabadikan dalam Al-Quran tapi juga hadis. Salah paham jika ada orang mengatakan bahwa Islam anti terhadap puisi, secara khusus, dan kesenian, secara umum. Dalam salah satu hadis, Nabi pernah bersabda: "Puisi kedudukannya seperti kebanyakan ucapan: baiknyanya seperti baiknya ucapan, buruknya seperti buruknya ucapan." Hadis ini menegaskan ayat yang ada di dalam surat As-Syu'ara di atas. Jadi, Islam tidak menganjurkan omongan atau ucapan buruk. Dan jika ada puisi yang berbicara buruk, maka ia bisa dinilai buruk. Bukan akibat diri-puisi yang ditolak Islam, tapi kandungan puisi itu yang menentukan ia ditolak atau diterima.

Diceritakan bahwa sesudah diturunkannya ayat As-Syu'ara: 224, Ka'ab menghadap kepada Rasullullah dan berkata: "Wahai Rasulullah, aku akan berhenti mengucapkan syair!" Rasul pun menjawab: "Seorang mukmin itu berjihad dengan pedang dan lisannya!" Ka'ab Ibn Zuhair sendiri merupakan salah satu penyair muslim yang terkenal karena menghasilkan puisi-puisi

indah. Diwan puisinya yang berjudul *Banat Su'ad* mendapatkan apresiasi dari banyak kritikus sastra Arab. Meskipun diwan ini memuat pujian terhadap Nabi, tapi di dalamnya juga terdapat cerita tentang perempuan, dan anehnya Nabi pun tidak menyela syair ini ketika Ka'ab mendendangkannya di sisi Nabi. Ini menegaskan bahwa tidak selamanya puisi Islam itu berbicara tentang ajaran Islam secara eksplisit.

Dalam bukunya *Ahadits al-Syi'ri wa al-Syu'ara*, Husain Zaruq mengatakan bahwa puisi pernah punya masa kejayaannya. Hal itu karena dua hal. Pertama, kemampuannya untuk mempengaruhi (*ta'tsir*). Kedua, nilainya sebagai pengetahuan pertama orang Arab. Setelah Al-Quran turun, pembendaharaan orang Arab lebih kaya lagi. Al-Quran berbeda sama sekali dari uslub puisi yang dikenal pada waktu itu. Dan tentunya, fakta bahwa ajaran Al-Quranlah yang menjadikan orang Arab berperadaban tinggi tidak bisa dihindari. Barangkali jika Al-Quran tidak turun, orang Arab tidak akan pernah mampu menandingi dua peradaban yang menghimpit tanah Arab pada waktu itu: Persia dan Romawi. Dan ditilik dari hal ini, Al-Quran tidak hanya memiliki kemampuan untuk memengaruhi dan menjadi dasar pengetahuan orang Arab, tapi juga menggerakkan orang Arab untuk menuju peradaban yang lebih tinggi.

Kedua teks ini (puisi dan Al-Quran) tidak semestinya diadu domba. Al-Quran, sebagai teks yang memiliki legitimasi transenden, mempersilakan orang-orang untuk berkreasi, asalkan tidak menerjang batas-batas agama. Puisi, sebagai pembendaharaan perdana orang Arab, bisa mengambil pelajaran dari Al-Quran yang merupakan puncak dari keindahan bahasa. Upaya untuk membenturkan antara Al-Quran dengan puisi sebenarnya

didasari oleh klaim-klaim tak berdasar. Jika benar Al-Quran mengakhiri masa kejayaan puisi, tidak mungkin akan lahir seorang Abu Nuwas, Al-Barudi, dan Ahmad Syawqi. Dan jika benar puisi memotong alur ajaran agama, tidak mungkin Islam masih dipelajari sampai saat ini. Apabila kita benar-benar orang Islam, dan apabila salah satu dari kita benar-benar penyair, pasti kita mau mengakui dengan *legowo* bahwa memang tidak ada yang abadi selain Tuhan, bahkan jika itu Nabi, bahkan jika itu agama. Oleh karenanya andaikan kita berkata bahwa "agama saya adalah puisi" dan dengan begitu banyak orang yang mengkafirkan kita, maka *ending* dari semua kisah ini tetaplah sama: kita sana-sama bakal mati.

Sastrawan Itu Membakar Bukunya Sendiri

BERTENTANGAN dengan pandangan umum, Fernando Báez dalam bukunya *Penghancuran Buku dari Masa ke Masa* (Marjin Kiri, 2017), memunculkan satu konklusi yang cukup berani, bahwa buku-buku dihancurkan bukan oleh mereka yang tidak tahu, tapi justru oleh mereka kaum terdidik yang paham betul tugas yang diemban buku. Penghancuran buku oleh kaum terdidik diilhami oleh banyak alasan. Ada motif ideologi, politik, agama, dan banyak lagi. Tapi meskipun demikian, penghancuran buku tidak hanya dilakukan oleh sekelompok orang atas buku-buku kelompok lainnya, tapi juga oleh individu terhadap buku buah tangannya sendiri. Dalam Islam kisah yang paling masyhur adalah Abu Hayyan Attauhidi, seseorang yang dijuluki "Sastrawan Filsuf, Filsuf Sastrawan"—julukan yang hanya disematkan kepada dirinya.

Attauhidi adalah satu dari sedikit intelektual dunia Islam yang hidupnya tidak banyak diketahui orang. Tidak banyak sejarah yang menyitir namanya. Entah karena Attauhidi sosok yang tidak terlalu penting atau memang pernah ada penyematan 'zindiq' terhadap dirinya yang menjadikan sejarawan-sejarawan itu menghapus namanya dari kitab mereka. Ini semua menjadikan Attauhidi pantas dijuluki 'hantu dunia Islam', yang dibicarakan sekaligus dihilangkan, dikagumi sekaligus dikritik, dan dipentingkan sekaligus direndahkan. Konon Attauhidi lahir pada tahun 310 H. dan konon juga wafat pada tahun 414 H. Belum ada yang memastikan tahun lahir dan wafatnya.

Kontroversi itu ditambah lagi dengan kejadian yang sulit dipahami, yakni ketika Attauhidi membakar buku-bukunya sendiri. Kisah ini masyhur tapi tak banyak yang tahu alasan kenapa Attauhidi membakar karyanya sendiri. Dalam bukunya *Almutawaliyat*, Yousuf Zidan meringkas delapan alasan kenapa kiranya Attauhidi melakukan hal demikian. Delapan alasan ini, menurut Zidan, berdasarkan apa yang mungkin ada di pikiran Attauhidi waktu itu, dan nantinya Zidan malah membantah delapan alasan yang diutarakannya sendiri. Alasannya adalah: *a*) mengikuti ayat Al-Quran yang berbunyi, "Segala sesuatu bakal rusak kecuali wajah Allah." (QS. Al-Qashas: 8), *b*) mimpi membakar buku yang mengilhami ia untuk benar-benar melakukan hal itu, *c*) dalil bahwa ilmu itu menuntut amal, dan ia ragu apakah sanggup mengamalkan apa yang ia tulis, *d*) buku-bukunya ditulis hanya untuk mencari kemuliaan di dunia, *e*) ia kehilangan sanak famili dan handai taulannya, *f*) ia ingin mengubah jalan hidupnya hanya untuk Allah, *g*) ia mengikuti Ulama terdahulu yang membakar kitab, *h*) kematiannya sudah dekat.

Daftar panjang ini sungguh perlu untuk diungkap di sini. Pasalnya, yang kita temui dari alasan-alasan di atas sungguh menguatkan apa yang selama ini orang sematkan kepada Attauhidi bahwa ia adalah eksistensialis pertama di dunia Islam. Alaan-alasan pencarian makna hidup yang khas eksistensialis, yang oleh karenanya orang bebas menentukan siapa dirinya setelah dirinya ada, yang dengan demikian manusia sebenarnya punya kekuatan untuk menjadi apa dirinya itu, sungguh memberi kita cermin yang bening untuk meilhat bagaimana kehidupan kita yang semestinya. Beberapa alasan di atas memang terkesan mengada-ada, seperti alasan pertama: jika semua Ulama

berpandangan demikian, maka tak ada satu pun kitab yang dihasilkan oleh mereka, sebab tak ada yang abadi kecuali Tuhan.

Barangkali ada satu alasan lagi yang luput disitir oleh Zidan, yakni, buku-buku itu dibakar agar penulisnya lolos dari pembakaran karena mungkin isinya akan menyulut kemarahan Khalifah atau umat Islam. Tapi karena buku-buku itu memang tidak mungkin bisa kita ketahui isinya, alasan ini tidak bisa diverifikasi keabsahannya. Sebenarnya saya berharap ada satu alasan yang menyebut bahwa karya-karya Attauhidi itu, oleh Attauhidi sendiri, tidak dinilai layak beredar (baca: terbit). Dan ini sungguh alasan personal yang mungkin saja tidak terjadi pada intelektual zaman dahulu. Orang zaman dahulu cenderung memikirkan matang-matang karya mereka sehingga ketika sudah beredar di masyarakat, mereka tidak akan malu untuk mengakui karya mereka sendiri. Beberapa penulis zaman sekarang menyensor atau bahkan membakar bukunya sendiri karena mereka menilai itu adalah karya sampah.

Báez, dalam buku yang sudah saya sebutkan di atas, mengungkapkan bahwa sastrawan terkenal Jorge Luis Borges tidak malu mengakui bahwa ia membakar karya-karya awalnya: "Sampai beberapa tahun lalu, kalau harganya tidak kelewat mahal, aku biasa membeli sendiri beberapa eksemplar dan membakarnya." Sungguh ironis apa yang dilakukan Borges, namun sekaligus kita pun tak sanggup membantah kemauan dan kelakuannya yang terbilang aneh itu. Karya awal Borges tentu ia nilai sendiri sebagai karya yang gagal meskipun oleh publik sudah diterima dan diapresiasi, dengan bukti dijualnya karya-karya itu dengan harga yang mahal. Tentu setiap penulis belajar dari kesalahan pendahulunya maupun kesalahannya sendiri. Karya

awal penulis adalah tolok ukur perkembangannya. Seiring berjalannya waktu, penulis belajar banyak dari kesalahannya dan oleh sebab itu standar kelayakan yang ia canangkan juga semakin naik tingkat. Oleh Borges tua yang sudah memakan asam garam dunia kepenulisan, karya awalnya ia anggap layak untuk dibakar atau dimusnahkan. Dengan bahasa yang lebih singkat: ia menyesal pernah menulis karya itu.

Dengan cara yang lain, sastrawan Haruki Murakami mengakui bahwa dirinya melarang siapapun untuk menerbitkan novel pertamanya dalam bahasa asing, karena selain ia menilai karya itu tidak layak, karya itu juga merupakan hasil mencuri dari ide penulis lain. Ini memang tidak sebrutal apa yang dilakukan oleh Borges, tapi esensinya tetap sama: mereka sama-sama berusaha untuk memusnahkan karya awal mereka. Di sinilah letak ketidaksempurnaan manusia. Mungkin banyak orang yang menganggap bahwa perbuatan yang dilakukan oleh Borges dan Murakami tidak perlu dilakukan karena nilai karya sastra layaknya diserahkan kepada masyarakat pembaca. Tapi hasrat manusia untuk menggapai kesempurnaan memang tak bisa dimusnahkan. Manusia mengakui bahwa dirinya tak akan pernah sempurna, namun di saat yang sama ia berusaha sebaik-baiknya untuk mencapai kesempurnaan itu, atau minimal tidak mempermalukan dirinya sendiri di hadapan orang lain dengan menerbitkan karya yang ceroboh.

Dengan cara yang lain juga, sastrawan Pramoedya Ananta Toer memilih untuk tidak membaca ulang karyanya setelah diterbitkan. Sebab, setiap kali membaca ulang karyanya itu, pasti timbul keinginan untuk mengeditnya. Pram lebih realistis dalam hal ini. Ia menganggap bahwa karya tak ubahnya

seperti anak. Jika anak sudah lahir, ia punya nasibnya sendiri-sendiri: gagal atau sukses itu tergantung cara ia hidup di tengah-tengah masyarakat. Tapi nasib beberapa karya Pram justru tidak berakhir di tangannya sendiri seperti Attauhidi atau Borges. Rezim Orba memusnahkan beberapa naskah penting yang Pram sesali sampai akhir hayatnya. Ia mengaku bahwa ia tidak bisa menuliskan karyanya yang dulu musnah. Menurutnya, buku adalah hasil dari pergulatan batin sang penulis. Dan momen pergulatan batin itu tidak selamanya membara, kadang apinya mengecil, kadang malah apinya padam sama sekali. Benar kata Pram, buku seperti anak. Dan kadang anak bisa saja gugur sebelum lahir dari gua garba ibunya.

Apapun alasannya, penghancuran, pembakaran, dan penyensoran penulis terhadap bukunya sendiri merupakan satu proses kreatif. Ketika membakar bukunya, sang penulis merasa telah membakar satu bagian tidak penting dalam hidupnya. Dan siapapun boleh menentukan mana bagian hidupnya yang ia anggap tidak penting. Saya dulu menyesal karena naskah kumpulan cerpen saya yang siap cetak hilang dari *flashdisk* kena virus, tapi belakangan ini saya bersyukur: saya tidak sempat membaca karya yang saya nilai sampah itu. Mungkin ada benarnya juga bila Borges berkata bahwa buku adalah intrumen paling mencengangkan. "Microskop dan teleskop adalah perpanjangan penglihatan; telepon adalah perpanjangan suara; lalu kita memiliki bajak dan pedang, perpanjangan lengan. Namun buku berbeda: buku adalah perpanjangan ingatan dan imajinasi." Ya, Borges memang benar, tapi bukankah manusia selalu ingin menghapus ingatan yang tak

diinginkannya? Dan jika ingatan itu sudah tertuang dalam kertas, bukankah kita juga perlu melenyapkan kertas itu?

Lalu, sudahkah Anda membakar buku hari ini?

Apakah Indonesia Punya Penyair?

ADA yang menarik ketika dalam bukunya *Muqarabat Falsafiyyah fi Tasyrihil 'Aql 'indal 'Arab*, Abdul Amir Al-A'sam mempertanyakan: apakah Arab punya filsuf? Kita tidak langsung disuguhi jawaban ya atau tidak. Sang penulis mengajak kita untuk memasuki ruang definitif yang melelahkan: kenapa Arab lebih suka melabeli orang yang berkecimpung di bidang filsafat sebagai seorang pemikir daripada filsuf dan sebab apa yang melatar-belakanginya. Tentu ini permasalahan yang membutuhkan kajian khusus di luar tulisan pendek ini. Tetapi kita bisa meminjam pertanyaan yang serupa dalam bidang yang berbeda dan regional yang berlainan, yaitu: apakah Indonesia punya penyair?

Jawaban dari pertanyaan di atas bisa ya bisa tidak. Hanya saja saya tidak akan menjawabnya sesingkat itu, yang mana jikalau saya lakukan, tulisan ini praktis akan selesai setelah menuliskan salah satu dari dua jawaban itu: ya untuk afirmasi, tidak untuk negasi. Selesai. Tapi tentu tidak demikian. Saya akan pelan-pelan mengajak Anda untuk menelusuri jalan berliku tentang dunia kepenyairan dan teori-teori yang membuntutinya, tentang simpulan yang akan menyeret Anda untuk menentukan jawaban Anda sendiri dari pertanyaan yang saya ajukan di atas. Saya rasa itu hal yang adil.

Pertanyaan "apakah Indonesia punya penyair?" akan bersambut tangan jika kita memaknai penyair sebagai ia yang menulis syair/puisi. Dan inilah yang banyak digunakan untuk tolok ukur di zaman kita dan tentunya inilah

yang paling gampang dipegang. Kita begitu mudah menyematkan label penyair kepada penulis puisi: terlepas ia punya buku antologi tunggal atau hanya sibuk bermain di dunia maya, terlepas puisi yang dihasilkannya bagus atau sampah. Ya, terlepas dari itu semua, kita bisa melabeli seseorang sebagai penyair dengan cara seperti itu. Kita akan merasa selesai dengan jawaban afirmatif itu jika saja kita tidak bertemu dengan Ibn Khaldun. Apabila kita bertemu dengan pemikiran Ibn Khaldun dalam buku *Muqaddimah*-nya, Anda akan lebih kritis menilai kepenyairan seseorang.

Ketika berbicara tentang puisi, yang dimaksud oleh Ibn Khaldun adalah puisi Arab pada masanya dan masa sebelumnya, yaitu sebelum puisi gaya bebas lahir. Puisi dalam arti seperti ini memiliki ciri khasnya tersendiri atau biasa disebut dengan *uslub*. Nah, kata *uslub* sendiri lebih luas daripada *wazan* (aturan yang mengikat bentuk puisi atau dalam tradisi sastra Indonesia disebut rima). Oleh karenanya Ibn Khaldun menegaskan bahwa (1) ucapan yang menunjukkan makna asal yang menjadi fokus ilmu *I'rab*, (2) ucapan yang menunjukkan makna dari segi keutuhan yang menjadi fokus ilmu *balaghah*, dan (3) ucapan yang berbentuk *wazan* yang menjadi fokus ilmu '*arudh*; semuanya di luar keterampilan puitika. Ketiga ilmu itu hanya penunjang dalam menulis puisi, dan bukan bangunan utama.

Lalu, apa bangunan utamanya?

Bangunan utamanya adalah bentuk batin dari sebuah susunan tertentu. Berarti, puisi bermain di tataran ide dan makna; hal yang menjadi pembeda utama antara puisi dengan prosa. Menurut Ibn Khaldun, puisi dibangun dari

makna terlebih dahulu sementara prosa dibangun dari kata terlebih dahulu. Puisi punya jalannya sendiri di luar prosa. Prosa bukanlah puisi dan puisi bukanlah prosa (setidaknya inilah yang dikenal zaman dahulu sebelum lahir puisi prosaik). Bentuk batin yang disinggung Ibn Khaldun biasa kita kenal dengan istilah *khayal*. Pandangan Ibn Khaldun seperti ini sekaligus memberi kemungkinan untuk adanya pembaharuan dalam puisi. Yang disinggung Ibn Khaldun tentang *uslub* adalah *uslub* yang biasa digunakan oleh orang Arab untuk berpuisi/bersyair. Dan jika zaman membuka ruang bagi lahirnya *uslub* anyar, tidak menutup kemungkinan puisi tidak berwazan masuk dalam definisi puisi menurut Ibn Khaldun.

Oleh karenanya, pada masa itu Ibn Khaldun membedakan secara radikal antara puisi dengan *nadzam*. Puisi yang berhasil bukan hanya merupakan runtutan kalimat yang disusun sedemikian rupa, tapi puisi yang berhasil juga mesti memuat suatu ide tertentu yang membedainya dari sekian banyak jenis ucapan, seperti khotbah, diktat dan *maqamat*. Kalimat yang disusun sesuai wazan seperti *Alfiyah* Ibn Malik, dilihat dari sudut pandang Ibn Khaldun, tidak dinilai sebagai syair, tapi *nadzam*. Namun meskipun demikian, ada yang aneh di sana: ketika berbicara tentang dua penyair besar Al-Mutanabbi dan Al-Ma'arri, Ibn Khaldun, dengan mengutip pendapat beberapa gurunya, tidak menganggap puisi mereka berdua sebagai puisi tapi hanya *nadzam*. Menurut saya, pandangan itu dilandasi oleh pijakan Ibn Khaldun yang juga menilai puisi dari kelumrahan *usluh* yang digunakan oleh orang Arab pada waktu itu. Dan dalam hal ini kedua penyair di atas menyimpang dari

kelumrahan *uslub* tersebut dan membangun *uslub* baru (satu hal yang justru diapresiasi tinggi-tinggi oleh Adonis).

"Puisi yang berhasil bukan hanya merupakan runtutan kalimat yang disusun sedemikian rupa."

Teori puisi-sebagai-makna bisa menjadi kritik bagi penyair Indonesia yang cenderung membangun puisi dari permainan kata. Puisi memang dibangun oleh kata, tapi puisi yang kosong dari ide bukanlah puisi yang sesungguhnya menurut Ibn Khaldun. Permainan kata-kata hanya bertahan di luar bangunan puisi yang sesungguhnya: ide. Tapi meskipun begitu, makna dalam puisi tidak boleh hadir terlalu memaksakan. Misalnya dengan membebani satu kata dengan makna yang terlalu banyak sehingga membuat puisi cenderung menjadi gelap dan tidak terpahami. Tidak berboros kata seperti ucapan "api itu panas" dan "langit ada di atas". Menurut Ibn Khaldun hal-hal seperti ini hanya didapatkan dari intuisi yang terasah.

Lalu, bagaimana cara mengasah intuisi sehingga layak dilabeli penyair?

Ibn Khaldun mengisyaratkan bahwa bakat itu niscaya dalam satu keterampilan, termasuk puisi. Tetapi bakat tidak akan menghasilkan apa-apa jika tidak diasah. Untuk perkara puisi, Ibn Khaldun menyaratkan untuk menghapal puisi-puisi penyair terdahulu. Dari menghapal itu orang bisa menemukan formula yang tepat untuk menyusun puisinya. Ibn Khaldun tidak menyebutkan berapa puisi yang mesti dihapal. Tapi ia menyitir buku *Al-Aghani* milik Al-Asfahani yang ketika saya cari ternyata syairnya berjumlah 16.000 bait. Untuk urusan hapal-menghapal puisi, Ibn Khaldun begitu tegas.

Ia berkata bahwa orang yang hapalannya sedikit, pasti puisi yang ditulisnya jelek. Lebih-lebih orang yang tidak punya hapalan puisi, Ibn Khaldun akan berkata, "Orang yang tidak punya hapalan, lebih baik menjauh dari puisi."

Alasan terkuat kenapa Ibn Khaldun mengharuskan hapalan adalah karena dari hapalan itu jalinan benang dalam benak kita mulai disulam. Dari sulaman itu terbit ide (dan kita tahu ide adalah bangunan pertama sebuah puisi). Dari adanya ide kita akan mencarikan ide itu kata yang tepat. Dari kata yang tepat itu kita akan menulis puisi. Dan gabungan dari itu semua kita akan benar-benar menulis puisi yang benar-benar puisi. Hapalan adalah bahan bakar dalam menulis puisi, katakanlah demikian. Tapi yang mengejutkan dari Ibn Khaldun adalah soal bagaimana kita mengolah hapalan itu. Sebagai bahan bakar, hapalan tentu harus diolah supaya bisa menghasilkan daya.

Lalu, bagaimana cara mengolahnya?

Cara mengolah hapalan itu adalah dengan melupakannya ketika menulis puisi. Kita sudah capek-capek menghapal, taruhlah 16.000 bait, tapi mesti dilupakan begitu saja? Tidak sesaklek itu yang dimaksud Ibn Khaldun. Puisi yang kita hapal penting untuk mengasah intuisi yang memupuk kreativitas. Toh, bukankah setiap penyair ingin menjadi dirinya sendiri, bukan mengekor kepada penyair lain? Teori yang diajukan oleh Ibn Khaldun ini mirip dengan tiga cara yang saya tawarkan dalam esai *Fikih Penyair dan Puisi*. Pada tataran pertama, kita harus paham (*al-fahmu*) dengan apa yang ingin dan akan kita tulis. Dan ini membutuhkan hapalan yang memadai. Tataran kedua adalah dengan melepaskan diri dari hapalan itu (*al-tajridu*) seraya mengosongkan diri

dari segala bentuk taklid. Tataran ketiga adalah proses kreatif (*al-istinbatu*) yang menentukan orisinalitas karya kita.

"Bukankah setiap penyair ingin menjadi dirinya sendiri, bukan mengekor kepada penyair lain?"

Dalam konteks Indonesia di mana bahasa kita masihlah muda dan puisi kita masihlah terbatas, kita bisa meminjam khazanah perpuisian bahasa lain yang lebih kaya misalnya Inggris, Arab dan Prancis. Dan meskipun terbatas, kita juga perlu menghapal (atau paling tidak membaca berulang-ulang) puisi penyair terdahulu kita seperti Hamzah Fansuri, Amir Hamzah, dan Chairil Anwar untuk melatih kebahasaan kita dan mengembangkannya. Syarat ketat yang diajukan Ibn Khaldun sangat diperlukan di tengah masyarakat yang tingkat bacanya rendah bahkan di kalangan seniman dan intelektual sendiri. Kita diminta untuk tidak buru-buru menokohkan seseorang jika ternyata orang itu tak layak ditokohkan. Karena amat banyak orang yang sudah terlanjur ditokohkan menjadi penyair tapi ternyata hanya mengandalkan ketokohannya untuk menarik pembaca sementara karya yang ditulisnya tak ubahnya sampah bagi sastra Indonesia. Di sini pertanyaan "apakah Indonesia punya penyair?" benar-benar mengantarkan kita pada jawaban yang dilematis. Saya serahkan jawabannya kepada Anda.

Puisi dan Kritik Post-truth

POST-TRUTH, pasca-kebenaran, merupakan istilah populer yang muncul di kamus Oxford pada tahun 2016 untuk menggambarkan situasi kekinian. Belakangan, istilah itu menjadi agak populer dengan adanya ulasan menarik tentang kritk media sosial oleh Merlyna Lim. Di tulisan itu disebutkan bahwa post-truth adalah, "situasi di mana emosi dan kepercayaan pribadi lebih berpengaruh daripada fakta objektif." Fakta objektif, sesuatu yang diperdebatkan ilmuan dan filsuf, dianggap pernah punya masanya sendiri dalam menyetir setiap tindakan orang. Dan dalam hal ini, post-truth bisa juga menandai suatu zaman baru.

Tetapi post-truth sebagai makna tentu sudah ada sejak zaman entah. Di Yunani kuno, mitos yang digugat filsafat dan ilmu alam (dulu ia masih bagian dari filsafat), menyisakan lubang besar yang belum sempat ditambal. Kehadiran filsafat yang mengagungkan fakta objektif (dan spekulatif, kadang metafisis) tidak serta merta menghapus keyakinan orang akan mitos. Barangkali orang zaman dahulu masih mempercayai mitos sebagai kebenaran, namun lepas dari sana, mitos ternyata tidak lantas berkait dengan keyakinan yang dipercayai benar. Mitos, dengan maksud lain, bisa menjadi "yang-berguna" bagi kehidupan, meskipun kebenarannya tidak lagi penting.

Pada ranah filsafat, Nietzsche pernah mengetengahkan satu pendapat tentang sejarah sebagai fakta objektif dan sejarah sebagai keyakinan. Tidak masalah apakah satu sejarah (yang kadang berbaur dengan mitos) dianggap

benar atau tidak, yang harus kita lampaui adalah apakah sejarah itu berguna bagi jantung kekinian atau tidak. Pemikiran ini sejalan dengan ide Nietzsche yang lain mengenai "Manusia Super" (*Übermensch*) dan "Melampaui Baik dan Buruk" (*Beyond Good And Evil*). Jika berpegang pada Nietzsche, kita tentu akan mau melampaui fakta objektif yang oleh Nietzsche juga dikritik karena ia pungkasnya juga melahirkan satu mitos tertentu untuk menggantikan mitos yang lain yang dianggap tidak benar dan kemudian usang.

Sejarah sebagai sesuatu yang ingin dilampui itu, sangat jelas bisa dipotret dari adanya kritik matan dan sanad yang khas ilmu hadis dalam Islam. Dengan mewartakan sejarah sebagai "yang-berguna" berarti mau tidak mau, di satu keadaan tertentu, kita mesti mengesampingkan kebenaran suatu hadis diukur dari kesahihannya. Sekaligus ini selaras dengan adanya hadis daif yang oleh ulama Ahlussunnah bisa diterima asalkan itu, salah satu syaratnya, berhubungan dengan amalan-unggul (*fadhailul a'mal*) yang amat berguna bagi kehidupan sosial dan bermasyarakat. Misalnya, ada satu hadis (dan ia bagian dari sejarah) yang berbicara tentang berbuat baik kepada tetangga. Terlepas dari status hadis ini apa (sahih, hasan atau daif, atau bahkan maudhu'), berbuat baik kepada tetangga adalah suatu ajaran yang berguna bagi kehidupan. Di sini sejarah perlu dilampaui; ia tidak harus lagi dinilai sebagai "yang-benar".

Post-truth bisa digulirkan sebagai kritik akan kuasa objektifikasi.

Jika dilihat dari pengertian post-truth, ia digadang membawa suatu misi yang negatif dan dekaden. Kebenararan objektif yang diusahakan

mengetengahi pandangan yang subjektif tentang kenyataan, mandeg di hadapan fanatisme buta. Pilkada DKI adalah salah satu bukti nyata di mana kebenaran objektif tidak lagi menjadi timbangan kepercayaan. Kepercayaan, bagaimanapun bertentangannya ia dengan kenyataan, akhirnya menjadi tongkat satu-satunya yang dipegang. Post-truth telah mengarah pada modus-politis-destrruktif yang tidak lagi dikendalikan akal sehat. Atau, ia benar-benar menguatkan sepotong puisi Rendra, "Politik itu tidak punya kepala, tidak punya telinga dan hati." Dengan demikian, arah kepercayaan berganti alur. Jika seharusnya kepercayaan itu hasil dari input, kini kepercayaan menjadi output bagi kenyataan sehingga kenyataan segamblang apapun bisa menjadi salah tersebab keyakinan yang berbalik-arah.

Di ranah sosio-politik, kritik atas post-truth bisa diterima dengan lapang dada. Tapi keadaan tidak selamanya berbaik hati. Di ranah kesenian, terutama puisi, post-truth justru bisa menjadi senjata kritik. Pendekatan filosofis yang dilakukan oleh Nietzsche bersambut tangan dan disempurnakan oleh Martin Heidegger. Nietzsche mengkritik klaim objektif ala ilmuan yang aturan ketatnya akhirnya menjadi suatu mitos tertentu. Orang yang masuk ke lab harus menanggalkan segala kepercayaan primordialnya agar penelitiannya menjadi objektif dan tepat sasaran. Menurut Nietzsche ini sebentuk kepongahan. Tapi sayangnya Nietzsche tidak menyinggung kaitan antara fakta objektif sebagai kebenaran dan fakta objektif sebagai kepercayaan.

Heidegger hadir dengan segudang pertanyaan mengenai kebenaran. Apakah kebenaran pernah ada pada dirinya sendiri? Ataukah kebenaran adalah suatu perspektif yang tidak ada sangkut pautnya dengan kenyataan?

Pertanyaan yang pertama, dalam istilah Kant, disebut *noumena* (benda pada dirinya sendiri) sebagai lawan dari *fenomena* (benda sebagai yang nampak pada kita). Menurut Kant, kita tidak bisa mengetahui noumena itu, kita hanya mungkin mendedah fenomena. Dengan demikian, sesuatu yang ada pada dirinya sendiri (kebenaran?) sebenarnya tidak pernah akan kita capai. Kita hanya mampu memproyeksi sesuatu hanya karena ia nampak kepada kita. Heidegger, lebih spesifik, mengajukan pandangan lain. Menurutnya, kebenaran tidak bisa dilepaskan dari bagaimana kita memahami arti "Ada" (*being*). Dari dahulu kala orang membahas "Ada" tanpa tahu apa itu maksudnya. Heidegger ingin kembali memaknai "Ada" agar apa yang kita sebut kebenaran bisa tersingkap setelanjang-telanjangnya.

Berkenaan dengan kritik post-truth, seni (dan puisi) mampu mengajukan jawaban yang menantang untuk menyikapi dunia dan kebenaran. "Setiap pemikiran spekulatif adalah puisi dan setiap puisi (yang berhasil?—MSA) mengemban tugas sebagai bagian dari pemikiran," kata Heidegger. Di sini Heidegger meletakkan puisi (satu bagian dari kesenian) di puncak menara gading. Puisi yang sebelumnya hanya dinilai subjektif atau bahkan lamunan kosong para penyair, oleh Heidegger diletakkan tinggi-tinggi: ia, seperti filsafat, mampu memahami "Ada" (*being*). Nampak Heidegger terinspirasi oleh Nietzsche (dalam hal "pengoyakan" terhadap klaim objektif) dan Kant (dalam hal "kebijaksanaan" di hadapan realitas dan kebenaran). Kiritk post-truth yang filosofis ini, dengan arti yang lebih simpel, melapangkan jalan protokol bagi kesenian (suatu cabang yang dinilai paling subjektif) untuk ikut andil bicara tentang "Ada" dan kebenaran.

Namun di luar jalur filosofis, seni dan puisi bisa menempuh jalur lain yang lebih mudah dipahami. Puisi adalah hasil dari kontemplasi berulang-ulang antara penyair dan dunia. Ada ketegangan antara penyair sebagai "yang-menafsiri" dunia dengan dunia sebagai "yang-ditafisiri" penyair. Keduanya dipertemukan oleh proses mimesis sehingga memungkinkan puisi mewujud dalam kata-kata. Dengan meletakkan dunia sebagai "yang-ditafsiri" (untuk selanjutnya juga bermakna yang hadir, yang fenomen, meminjam Kant), maka emosi sang penafsir hadir di tengah-tengah penilaiannya akan dunia. Jika fakta ilmiah menghendaki bulan sebagai benda langit yang mengitari bumi, berjarak sekian dan berukuran sekian, maka puisi bisa membuat bulan itu hidup dan bukan sekedar objek. Tidak mengherankan jika Schopenhauer mengkalim bahwa pengetahuan yang dihasilkan oleh seni sama bobotnya dengan pengetahuan yang dihasilkan oleh metafisika yang menembus sampai ke batin dari wujud. Sebab, kesenian menganggap semua benda dengan sendirinya menjadi subjek sekaligus objek. Ia subjek bagi hakikat dirinya yang tak terkatakan dan ia objek bagi imajinasi kretaif sang pelaku seni.

Puisi bisa membantu kritik post-truth terhadap antagonisme objektifikasi dengan cara yang semi-romantis. Itu misalnya kita lihat dari puisi-puisi Majnun kepada Laila. Ketika orang-orang bertanya kenapa ia mencintai Laila padahal Laila jelek, Majnun menawari orang-orang itu untuk melihat Laila menggunakan matanya. Orang yang jatuh cinta tak bisa bersikap objektif dan bahkan sikap objektif dalam cinta mereduksi cinta itu sendiri. Menurut Majnun, Laila tiada bandingannya di dunia ini. Karena ia melihat Laila dengan kacamata cinta, suatu bentuk emosi yang hadir dalam post-truth. Tidak peduli

kebenaran objektif mengatakan Laila tidak cantik, Majnun tetap menganggap Laila perempuan paling menawan. Dari sini kita juga bisa meminjam pandangan Nietzsche soal kebergunaan di atas. Jikalau cinta berguna bagi kehidupan karena sifat subjektifnya, kenapa mesti diganggu dengan ukuran-ukuran objektif yang cenderung ingin menyeragamkan sesuatu yang tidak seragam? Fakta serupa ini muncul di zaman kita dalam bentuk yang bermacam-macam, salah satunya tren kecantikan (*miss universe*) dan fashion yang dicarikan ukuran objektifnya menurut para pakar.

Dalam salah satu syairnya Majnun berkata:

Karena Lalila, aku jadi bisa mencintai orang

yang tidak mencintaiku

Juga:

Karena Laila, mataku direnggut tangisan

dan ia melumat

kecemasan banyak jiwa

Dan barangkali karena kita bersikap subjektif dan baperan, bukan tidak mungkin dunia ini bisa akan menjadi damai sentosa. Bukankah kebenaran justru yang membikin orang tega membunuh orang lain dan oleh karenanya ia perlu dilampaui—bukan ditinggalkan sama sekali?

Fikih Puisi dan Penyair

PERTANYAAN 'siapa itu penyair?' bisa dijawab dengan mendefinisikan apa itu puisi. Tapi itu terlalu rumit. Sederhananya: seorang penyair pasti menulis puisi. Karena tentu kita enggan dan bahkan sama sekali ogah menganggap seorang politikus, yang kerjaannya tidur saat rapat, yang tak pernah nulis puisi barang satu judul, sebagai seorang penyair. Tetapi kenyataannya tidak semutlak itu. Kadang kita menolak menyebut orang itu penyair karena masalah personal yang berubah menjadi masalah komunal, misalnya seorang anggota DPR yang punya jabatan penting di lembaga itu, yang punya sanggar seni di suatu daerah, yang menulis puisi busuk, kita pun jijik menganggap ia penyair. Mungkin juga karena penyematan predikat penyair bermakna ambigu dan relatif—sekaligus sakral.

Sebetulnya saya ingin menamai tulisan ini dengan judul "Panduan Menjadi Penyair", tetapi judul itu terlalu teknikal dan sempit. Saya takut tulisan saya nanti tak ada bedanya dengan tulisan "Tujuh Panduan Menjadi Pacar yang Baik" dan tulisan sejenis "how to" yang pas dan cocok bagi masyarakat urban yang tak sempat membaca buku. Maka judul di atas akhirnya saya pilih. Apa yang dimaksud dengan fikih di situ? Sebelum menjawab pertanyaan ini, saya ingin merunut masalahnya terlebih dahulu. Akhir-akhir ini (saya menyebut 'akhir-akhir' bukan bermakna waktu untuk hal-hal *up to date* di media sosial, tapi untuk hal-hal yang anyar di bidang pelahiran suatu disiplin ilmu) banyak kita temukan ilmu-ilmu baru yang

menamai dirinya dengan menyertakan kata fikih di depannya, misalnya fikih sirah, fikih lughah, fikih sosial. Bahkan belakangan ada seorang pemikir Maroko bernama Thaha Abdurrahman yang melahirkan fikih falsafah. Dalam pada itu, sepanjang saya bernapas, saya belum mendengar ada penyebutan fikih puisi atau fikih syair.

Tulisan ini memang terlalu pendek untuk membangun suatu disiplin ilmu, tapi barangkali tak kekurangan bahan untuk memantik siapa pun yang bergelut di bidang sastra, terkhusus puisi, untuk mulai memikirkan ilmu baru berkenaan dengan apa itu puisi dan bagaimana seharusnya menjadi pemuisi. Kiranya sebelum menjelasan lebih lanjut, perlu penegasan yang tidak boleh diabaikan, bahwa: penyebutan fikih untuk ilmu yang bersangkutan di atas, tidak bermaksud menghukumi suatu ilmu dengan fikih seperti lazimnya menghukumi suatu masalah. Artinya, berkenaan dengan "Fikih Puisi dan Penyair", kita tidak bermaksud mencari hukum menulis puisi atau hukum menjadi penyair. Penyertaan kata fikih lebih bersifat primordial: fikih sebagai makna etimologi, yakni "paham" atau "ilmu/sains".

Saya rasa, membangun fikih puisi tidak serumit membangun fikih falsafah seperti yang ada dalam dua jilid buku *Fiqhul Falsafah* milik Thaha Abdurrahman di atas. Pasalnya, filsafat sebagai suatu disiplin kadang tidak mudah menyebutnya sebagai ilmu. Hal itu karena beberapa faktor, salah satunya karena beban sejarah. Sebelum lahirnya ilmu, filsafat sudah ada terlebih dahulu. Orang-orang Yunani kuno, sebelum muncul antropologi, fisika, biologi, astronomi, geografi, psikologi, dlsb, sudah memberi dasar pada semua ilmu itu dengan apa yang disebut filsafat. Dulu, ranah filsafat itu sangat

luas, sebelum akhirnya ilmu melarikan diri dari filsafat dan berpijak pada kakinya sendiri-sendiri.

Tetapi meskipun demikian, dalam membangun fikih puisi, kita bisa meminjam konteks dan konten fikih falsafah. Misalnya, tentang teknik mengalih-bahasakan puisi. Bukan, lebih tepatnya bukan teknik, tapi di sana akan lebih banyak ulasan yang melibatkan sejarah, misalnya, bahwa di suatu zaman apa, pernah diterjemahkan puisi A dari bahasa A ke dalam bahasa B. Bagaimana cara menerjemahkannya? Apakah patuh pada teks aslinya? Atau hanya interpretasi dari puisi itu yang diterjemahkan? Buku pertama Thaha, yang tebalnya mencapai 500-an halaman, sepenuhnya berbicara tentang filsafat dan terjemah. Dengan cara ini, kita bisa mengetahui resep menerjemah bukan dari teknik yang kaku seperti yang diajarkan di mata kuliah khusus terjemah, tetapi si penerjemah juga lihai dan mengerti seluk beluk kenapa si penyair yang puisinya ia terjemahkan memakai kata yang ini dan bukan kata yang itu, dan jika nanti diterjemah kira-kira kata yang tepat apa.

Dengan begitu, khazanah puisi terjemahan kita dalam bahasa Indonesia, memiliki pijakan ilmu yang bisa melegitimasi suatu terjemahan atau saduran yang dari sana bisa digali hal di luar terjemahan, misalnya: seberapa berpengaruh terjemahan itu bagi perkembangan kebahasaan kita. Atau: seberapa besar pengaruh terjemahan itu bagi penerjemah yang sekaligus juga menjadi seorang penyair seperti Chairil Anwar. Si Binatang Jalang ini sendiri punya beberapa puisi saduran, salah satu yang paling terkenal adalah "Krawang-Bekasi" yang ia sadur dari penyair MacLeish. Dan di dalam puisi itu, Chairil mempraktekkan ucapan terkenal T.S. Eliot yang berbunyi: "Penyair teri

meminjam, penyair kakap mencuri". Dan benar, Chairil adalah pencuri yang handal; si pencuri kakap yang memperkaya bahasa Indonesia dengan puisi orang lain di luar bahasanya.

Hal lain yang perlu saya singgung adalah mengenai khayal/imajinasi. Fikih Puisi bisa menyisir hal ini dan mengeksplornya lebih dalam. Bisa dilakukan dengan berbagai cara, salah satunya dengan mengawinkan antara Khayal dengan Logika. Atau dengan cara meminjam epistomologi khayalik para sufi. Salah satu buku ikonik yang bisa dibuat pijakan adalah milik Henry Corbin, "Creative Imagination in the Sufism of Ibn 'Arabi". Atau mungkin bisa dilakukan dengan meminjam metodologi pembaharuan dalam ilmu Ushul Fikih, secara khusus, dan turats Islam, secara umum, yang dilakukan oleh Syekh Ali Gomaa dalam bukunya *Al-Thariq ila Al-Turats Al-Islami*. Karena buku yang terakhir ini penting, saya akan berusaha mengkontektualkannya dalam menulis dan menghayati puisi—suatu domain yang harus ada dalam Fikih Puisi nantinya.

Di sana, ada tiga metode yang dipakai: 1) *al-fahmu* (pemahaman); 2) *al-tajridu* (abstraksi); dan 3) *al-istinbatu* (proses kreatif). Dalam beberapa kesempatan di forum diskusi puisi, saya sering menyampaikan pentingnya pemahaman. Pemahaman di sini bisa dibidik dari beberapa sudut. *Pertama*, pemahaman diperlukan sebelum orang menulis puisi. Bisa jadi pemahaman terhadap lingkungan, sosial-politik, peradaban, dan unsur-unsur pendukung lainnnya, bisa membantu seseorang dalam menuliskan puisi dengan baik. Jika ia ingin menulis puisi pamflet yang bagus seperti Rendra, misalnya, ia harus paham betul dengan situasi politik yang melingkupinya dan ekspresi model

apa yang ingin ia ketengahkan. *Kedua*, pemahaman penting bagi orang ketika menulis puisi, yakni paham apa yang dituliskannya. Jika memakai kaidah Adonis, seorang penyair yang baik adalah sekaligus seorang pemikir, agaknya *al-fahmu* menjadi pijakan apriori yang tak boleh absen. Tidak seperti beberapa penyair Indonesia (meskipun kawakan) yang menulis puisi kadang tidak tahu apa yang ditulisakannya.

Yang kedua adalah abstraksi. Metode yang kedua ini adalah anti-metode. Artinya, ia ingin melepaskan segala sesuatu yang membelenggu dalam penciptaan (kreatif?) yang berusaha meniru, menjiplak, menyontek, sesuatu sebagaimana mestinya. Dengan demikian, abstraksi berguna agar penyair menjadi orisinal dengan dirinya sendiri. Menjadi orisinal bukan berarti ia berasumsi bahwa ia menulis sesuatu yang sama sekali baru. Bukan. Ia orisinal karena meskipun ia menulis hal-hal yang lama, tapi cara yang ia gunakan tidaklah kadaluarsa. Saya ingin memberi satu contoh puisi Chairil yang oleh sebagian kritikus sastra (salah satunya Nirwan Dewanto) sebagai puisi yang selalu renyah di tiap zaman meskipun sudah ditulis 80 tahun yang lalu. Puisi itu berjudul "Senja di Pelabuhan Kecil":

Ini kali tidak ada yang mencari cinta
di antara gudang, rumah tua, pada cerita
tiang serta temali. Kapal, perahu tiada berlaut
menghembus diri dalam mempercaya mau berpaut.

Gerimis mempercepat kelam. Ada juga kelepak elang
menyinggung muram, desir hari lari berenang

menemu bujuk pangkal akanan. Tidak bergerak
dan kini tanah dan air tidur hilang ombak.

Tiada lagi. Aku sendiri. Berjalan
menyisir semenanjung, masih pengap harap
sekali tiba di ujung dan sekalian selamat jalan
dari pantai ke empat, sedu penghabisan bisa terdekap.

Puisi ini, dan puisi cemerlang lainnya hasil buah tangan Chairil, adalah warisan tema yang tak kunjung habis dibahas oleh banyak orang (untuk mengetahui keunikan puisi ini lebih dalam, lihat pengantar Nirwan Dewanto untuk buku "Aku Ini Binatang Jalang", Gramedia, cet. ke-24: 2012). Tetapi meski andaikan sejuta orang pun pernah membahasnya, Chairil, dengan cara pengungkapan yang berbeda, menyumbangkan puisi yang oleh Nirwan dikatakan sebagai: "[...] puisi hari ini kapan saja kita membacanya". Chairil mampu menghadirkan puisi dengan menggunakan metode yang anti-metode, yakni *al-tajridu* (abstraksi), jauh sebelum saya menawarkan adanya Fikih Puisi seperti yang tertera di sepanjang tulisan ini. Dengan metode abstraksi, penyair bisa menjadi antitesis atas tesis-tesis yang dibangun bukan hanya seratus tahun yang lalu (kuno, klasik), tetapi bahkan sehari setelah sebuah puisi dituliskan/diungkapkan, akan selalu bisa menerima antitesis.

Tetapi kedua metode di atas, tidaklah ada artinya jika tidak ada metode yang ketiga, *al-istinbatu* (proses kreatif). Justru di sinilah akumulatif titik temu antara ketiga metode itu. Katakanlah dua metode di atas adalah sarana untuk menuju proses kreatif. Dengan demikian, ketiga metode ini haruslah berjalan

simultan dan epistemik. Hal pertama yang mesti dilakukan penyair adalah "memahami", kemudian "mengabstraksi", kemudian "memproses-dengan-kreatif". Jika dalam ilmu keislaman *istinbat* berati menggali hukum, maka dalam Fikih Puisi, *istinbat* berati proses di mana seorang penyair menggoreskan puisinya dengan berpijak pada dua metode yang sudah ada sebelumnya. Dalam ilmu keislaman, seorang yang sudah bisa *istinbat* sendiri bisa disebut mujtahid. Dalam Fikih Puisi, seorang penyair yang bisa menggunakan metode ini akan sampai pada taraf pembaharu, seperti Chairil Anwar, T.S. Eliot, dan Adonis.

Saya rasa saya masih dan tetap berkutat pada teknik atau panduan bagaimana menjadi penyair, meskipun "Fikih Puisi dan Penyair", judul garang yang menipu itu, bercokol untuk menamai tulisan ini. Karena ternyata kita tidak mampu mendefinisikan puisi dengan definisi yang semestinya, atas dalih yang sok bijak: jika puisi telah usai didefinisikan, orang tidak perlu lagi menulis puisi. Atau kita sependapat dengan Ghayath Almadhoun ketika berkata dalam puisinya: "Penyair itu seperti puisi, perlu ditafsiri". Tapi, emang kenapa *sih* kita mesti repot-repot menulis puisi dan memahami penyair?

Bagaimana Puisi dan Kenangan Berupaya Menulis Sejarah Personal

Tentu masih terngiang di telinga kita ungkapan terkenal dari Herodotus, bapak sejarah dunia itu, yang berbunyi: "Sejarah (Penyelidikan); supaya tindakan-tindakan manusia tidak memudar seiring berjalannya waktu." Waktu dengan kemisteriusannya menjadikan yang tiada menjadi wujud, tetapi di waktu yang sama menjadikan yang dulunya wujud menjadi tiada. Kita, manusia, seperti berada di kedua tangan waktu. Jikalau hidup ada di tangan kanan, waktu bisa memindahkan kita ke tangan kirinya, tempat di mana kita akan mati dan tiada, di waktu kapan pun yang waktu mau. Ditinjau dari segi apa pun (agama, logika, biologi, psikoanalisis, filsafat eksistensialis, sosiologi, dan seterusnya), manusia adalah makhluk yang memiliki batas waktu. Dalam psikoanalisisis, hubungan antara manusia dengan 'batas waktu' itu amat bias. Bukan badan dan segenap apa yang dirasakan ketika mati yang ditakuti manusia, namun justru perasaan terabaikan, dilupakan, dan dianggap tak pernah eksis. Oleh karenanya sejarah ditulis agar manusia, yang sudah selalu terbatasi oleh tempo itu, "tidak memudar seiring berjalannya waktu" dan mengalami "kematian psikis" (dalam terminologi psikoanalisis Freudian).

Tetapi, sebelum kita melangkah kemana-mana, apa itu sejarah?

Kita akan memulainya dari tesis Heidegger dalam *Being and Time* untuk membuka jalur tulisan ini. Dasein (istilah Heidegger untuk menyebut manusia, yang artinya *being-in-there*, yang-ada-di-sana) adalah entitas yang

temporal atau mewaktu. Itu adalah suatu faktisitas, suatu fakta yang, katakanlah, 'melampaui fakta'. Faktisitas kemewaktuan manusialah yang memungkinkan manusia untuk disebut sebagai makhluk yang menyejarah. "Kami berpendapat," kata Heidegger, "bahwa yang pada dasarnya menyejarah adalah Dasein." Dari sini satu batu sudah kita tapaki: bahwa hanya manusia yang punya sejarah. Makhluk hidup selain manusia tidaklah bisa disebut menyejarah meskipun ia berada dalam waktu. Bangunan di masa lalu, misalnya Piramida, bisa disebut 'bersejarah' bukan karena bangunan itu sendiri, suatu benda mati yang tergerus oleh amuk alam. Piramida bersejarah karena ia dibangun oleh manusia. Gunung, seindah apa pun itu, tidak bisa dikatakan bersejarah karena ia bukanlah tempat atau sesuatu yang dibangun oleh manusia. Batu kedua yang kita tapaki adalah: setiap tindakan manusia yang terjadi di masa lalu dan di suatu tempat pada dasarnya adalah sejarah. Kata kuncinya ada tiga. Pertama, tindakan manusia merupakan satu-satunya neraca untuk mengukur kesejarahan sesuatu. Kedua, tindakan itu harus terjadi di masa lalu. Sejarah tidaklah mempelajari apa yang terjadi di masa depan, meskipun pada akhirnya apa yang terjadi di masa depan bisa diketahui dari apa yang terjadi di masa lalu. Ketiga, peristiwa sejarah haruslah berada di tempat tertentu. Kita tidak bisa menyebut *Republik*-nya Plato menyejarah, meskipun buku itu sendiri menyejarah. Begitu juga *Al-Madinah Al-Fadhilah* milik Al-Farabi, juga *Utopia* Thomas More. Buku-buku ini menyejarah, tetapi kota atau negara yang ada dalam buku-buku itu tidaklah menyejarah karena tidak terjadi di suatu tempat tertentu.

Setelah sejarah dimengerti dan hanya mungkin dimengerti dalam dan melalui manusia, timbul pertanyaan lagi: kenapa satu kejadian dicatat oleh sejarah dan satu yang lainnya diabaikan? Benar bahwa setiap kejadian di masa lampau adalah sejarah, tapi tidak semua dicatat oleh sejarah, atau disifati 'menyejarah'. Runtuhnya tembok Berlin disebut menyejarah, tetapi runtuhnya tembok rumah seorang petani di sebuah desa terpencil tidaklah itu dikatakan menyejarah. Di sini kita perlu memilah dua peristilahan penting. Pertama, memilah istilah 'menyejarah' yang perlu dibedakan dari segi filosofis dan dari segi historiologi. Secara filosofis, setiap kejadian di masa lalu yang terjadi di suatu tempat 'pasti' menyejarah. Atau jika dalam filsafat eksistensialis Heidegger, Dasein adalah entitas yang menyejarah tersebab dimensi temporalitas yang menjadi faktisitasnya. Berbeda dari segi filosofis, istilah 'menyejarah' dalam ilmu sejarah punya kriterianya sendiri. Dalam ilmu sejarah, biasanya yang dinilai sejarah adalah suatu kejadian yang implikasinya terhadap kejadian selanjutnya itu signifikan. Runtuhnya tembok Berlin menandai kebobrokan kekuatan komunis Uni Soviet (yang kemudian disusul oleh runtuhnya negara besar ini) dan menangnya kapitalisme liberal Amerika Serikat. Runtuhnya tembok rumah seorang petani di sebuah desa terpencil paling santer jadi perbincangan di pos kamling atau arisan ibu-ibu. Tak ada pengaruh yang mendalam terhadap alur kejadian yang menyusul kejadian sebelumnya. Kedua, memilah istilah sejarah (*tarikh*) dengan historiografi (*ta'rikh*). Hubungan antara sejarah dengan historiografi adalah hubungan umum dengan khusus. Sejarah bersifat lebih universal daripada historiografi. Sejarah membidik tiap sisi dari kejadian di masa lalu baik itu agama, politik, kesenian, kesusastraan, ekonomi, dan seterusnya. Sedangkan historiografi

hanya membidik satu bagian kecil dari sejarah, misalnya sejarah penghancuran buku dan perpustakaan (bibliosida/librisida) seperti yang ditulis oleh Fernando Báez dan Rebecca Knuth.

Dalam studi psikologi, Francis Bacon membedakan tiga potensi akal manusia (berdasar pada keyakinannya bahwa filsafat harus membangun asas dari ilmu jiwa). Pertama, potensi memori. Kedua, potensi imajinasi. Ketiga, potensi berpikir atau bernalar. Ketiga pembagian ini sebenarnya sudah ada sejak masa Ibn Sina hanya saja tidak dikaitkan dengan psikologi sebagai diktum yang memungkinkan tiap potensi didedah dalam dan melalui pengalaman manusia. Potensi pertama, yaitu memori, menghasilkan sejarah. Potensi kedua, yaitu imajinasi, menghasilkan puisi. Potensi ketiga, yaitu berpikir, menghasilkan filsafat. Pembagian ini sesungguhnya adalah upaya untuk mempermudah jalan antropologi untuk memahami manusia personal dan manusia universal. Manusia personal memiliki tiga potensi ini untuk bertahan hidup di belantara kesehariannya, tetapi di waktu yang sama ia adalah makhluk sosial yang keberadaannya menerjemahkan dan diterjemahkan oleh lingkungan. Pembagian yang terkesan kasar ini berguna bagi ilmu tertentu seperti psikologi. Akan tetapi, terkadang pembagian ini sekedar menafsiri secara sederhana apa yang sebenarnya kompleks. Dalam faktanya, potensi dalam diri manusia itu seringkali saling menyangga satu sama lain. Misalnya, dalam menulis puisi orang tidak hanya mengaktifkan imajinasi mereka tapi juga ingatan. Begitu juga, ketika orang menulis sejarah, ingatan tak akan utuh tanpa membayangkan konteks di mana suatu sejarah

terjadi, atau katakanlah, menyangkok satu tesis dalam neo-historisisme, "sejarah adalah interpretasi terhadap masa lalu".

Di sini saya akan membahas dua potensi akal manusia, yaitu memori yang mengasilkan sejarah dan imajinasi yang menghasilkan puisi. Saya tidak mau terjebak dalam klaim yang buru-buru untuk mengunggulkan antara keduanya: misalnya hanya mengafirmasi sejarah karena nilai fakta yang diembannya, atau hanya mengedepankan puisi karena nilai luhurnya dalam berdialog dengan inti kalbu manusia. Keduanya sama-sama penting bagi kehidupan, dan mengabaikan satu sisi di antara keduanya akan mengakibatkan terjadinya ketimpangan. Saya juga tidak mau terjebak dalam upaya menggabungkan antara puisi dengan sejarah. Artinya, keduanya punya ranahnya sendiri-sendiri dalam menerjemahkan kehidupan. Yang pertama menekankan sisi asarnya terhadap individu manusia, yang kedua menekankan pentingnya fakta yang berbicara. Meskipun dua pertimbangan di atas harus saya ungkapkan, bukan berarti tulisan ini putih tanpa diskursus. Tentu tidak selugu itu saya ingin mengangkat sesuatu menjadi tulisan. Saya akan membawa tulisan ini sampai batas kemungkinannya untuk membicarakan sejarah dan puisi dengan tidak mengesampingkan satu aspek dari keduanya, juga dengan tidak berusaha mati-matian membuktikan bahwa keduanya itu satu keutuhan.

Aliran neo-historisisme muncul sekitar paruh kedua abad yang lalu lewat studi filsuf-filsuf posmodernisme, meskipun embrionya sudah kita temukan di akhir abad kesembilan belas melalui kajian filsafat sejarah. Kalimat yang terkenal dari Hegel ini contohnya, "kita belajar dari sejarah bahwa kita belum

belajar dari sejarah". Neo-historisisme adalah aliran yang mengkritik historisisme tradisional. Salah satu tesis penting dalam neo-historisisme adalah: fakta sejarah tidak lebih penting dari makna sejarah. Jadi neo-historisisme tidak menekankan pada fakta yang terjadi di masa lalu tetapi bagaimana fakta itu dimaknai. Singkatnya, aliran ini tidak mencari 'fakta' sejarah tetapi mencari 'makna' sejarah. Sejarah ditulis bukan untuk mengabarkan sebuah fakta yang ada di masa lalu saja. Sejarah ditulis untuk dimaknai, direnungkan, dan diaktualkan untuk masa kini dan masa depan. Aliran ini sangat dipengarui oleh filsuf Prancis, Michel Foucault, dengan tesis-tesisnya soal pengetahuan dan kuasa (*Knowledge/Power*). Melalui aliran ini, kita serasa menemukan napas segar untuk studi kesusastraan, terkhusus puisi. Yang jelas membedakan antara puisi dengan sejarah adalah: yang pertama biasanya berbasis pada fiksi dan yang kedua selalu pada fakta. Tetapi ternyata tidak semudah itu kita bernapas di ruangan yang tidak kita bangun sendiri. Teori neo-historisisme memang membantu kita dalam membicarakan arti penting puisi bersanding dengan korpus sejarah. Meskipun begitu, tujuan kita adalah tidak untuk mencari pembenaran berdasarkan kebenaran yang kita temukan di satu tempat, misalnya melalui kritik neo-historisisme, untuk kita klaim sebagai satu-satunya hal yang paling cocok dan relevan.

Kita harus membangun ruangan sendiri agar bisa bernapas lega. Kita akan memulai membangunnya dengan batu bata pertama: puisi dan sejarah sama dalam hal referensi, yaitu ingatan. Sejarawan memiliki referensi yang beragam, mulai dari dokumen, nota, buku diari, rekaman suara, rekaman visual, rekaman audio-visual, dan seterusnya. Sejarawan juga menggunakan

ingatan sebagai dasar penulisan sejarah. Ingatan untuk menulis sejarah bisa datang dari bermacam-macam medium. Ada yang hidup dan ada yang mati. Medium yang hidup adalah orang yang memiliki ingatan tertentu tentang suatu kejadian di masa lalu. Misalnya, ketika saya ingin menulis sejarah tentang tragedi kemanusiaan G30S PKI, saya bisa mewawancarai orang yang pada waktu itu hidup dan bersinggungan (baik secara langsung ataupun tidak) dengan peristiwa itu, baik dari sisi korban, pelaku, maupun bukan kedua-duanya. Medium yang hidup bisa juga sang sejarawan itu sendiri. Misalnya Ibn Katsir yang dalam beberapa mozaik di kitabnya itu, *al-Bidayah wa al-Nihayah*, menulis berdasarkan ingatannya akan suatu peristiwa penting pada masanya. Medium yang mati adalah ingatan seseorang yang diabadikan di benda-benda tertentu, misalnya kertas, tablet, papirus, kayu, batu, dinding gua, dan bisa juga dalam satu gulungan yang utuh misalnya buku diarinya Anne Frank. Puisi juga dibangun dari ingatan, hanya saja ia bersifat lebih personal. Seorang penyair bisa menulis tentang apa yang ia ingat bersama orang lain, misalnya kekasihnya, di suatu tempat dan di suatu waktu. Ingatan adalah jembatan yang menghubungkan masa lalu dengan masa sekarang, bahkan juga masa depan. Masa lalu adalah suatu masa yang telah tiada dan ia tak akan berulang. Kita tidak punya akses kembali ke masa lalu kecuali melalui ingatan. Baik puisi maupun sejarah menjadikan ingatan sebagai jembatan penghubung ke masa kini.

Batu bata kedua adalah: puisi dan sejarah sama-sama berangkat dari interpretasi atas kenyataan. Agaknya perlu dibedakan antara kenyataan atau realitas dengan fakta. Realitas adalah dunia yang kita alami. Kereta yang kita

lihat, gelas yang kita sentuh, musik yang kita dengar, masakan yang kita cecap, parfum yang kita cium; itu semua adalah realitas. Singkatnya: realitas adalah apa yang di luar perspektif kita. Sedangkan fakta adalah gabungan dari realitas dan penilaian. Sesuatu dinilai fakta jika ia sudah dihubungkan dengan penilaian. Suatu kejadian di suatu tempat dianggap sebagai fakta, misalnya, jika dinilai berdasarkan waktu berlangsungnya kejadian itu. Realitas selalu telanjang, tanpa nilai, sedangkan fakta sudah selalu mengandaikan adanya penilaian. Puisi memang kadang tidak berdasar pada fakta, tapi, seperti sejarah, ia selalu berangkat dari realitas. Sejarah adalah kumpulan realitas di masa lalu. Sejarawan hanya mungkin berlandaskan pada fakta tertentu yang pernah terjadi, kemudian menginterpretasikan hal itu ke dalam bentuk tulisan. Sejarah tidak pernah menulis sesuatu yang belum menjadi realitas. Sesuatu yang mungkin terjadi di masa depan bukanlah objek dalam sejarah. Nah, itu sejarah. Lantas bagaimana dengan puisi yang kadangkala menceritakan sesuatu yang belum atau bahkan tidak pernah terjadi—misalnya buku Dante Alighieri, *Divine Comedy*? Jawabannya: sesuatu yang belum dan tidak akan pernah terjadi yang ditulis oleh penyair bukanlah 'titik berangkat', ia adalah hasil atau garis akhir dari interpretasinya terhadap realitas. Dalam bukunya itu Dante boleh saja membahas sesuatu yang eskatologis, misalnya surga dan neraka, tetapi itu adalah hasil akhir daripada tulisannya, bukan tempat di mana Dante berangkat. Dante masihlah manusia, dan tulisan apa pun yang ditulis manusia pasti ada pembenarannya dalam realitas—sebab bukankah tulisan itu adalah bahasa manusia yang sudah selalu melalui kesadaran?

Sekarang, kita akan meneliti sejauh mana puisi dan sejarah itu berbeda.

Kita akan mencari perbedaan di antara dua persamaan yang sudah disebutkan di atas. Pertama, puisi dan sejarah memang sama-sama mengambil sumber dari ingatan, tetapi keduanya berbeda dalam menyebutkan detil, sejalan dengan perbedaan keduanya dalam tujuan aksiologisnya. Unsur dalam sejarah sama dengan unsur dalam berita, yaitu 5W + 1H (who, what, where, when, why, how). Kelima unsur ini harus ada dalam penulisan sejarah. Ketika saya ingin menulis tentang sejarah runtuhnya tembok Berlin, misalnya, saya mesti memenuhi unsur 5W + 1H itu. Apa yang terjadi? Siapa pelaku dalam kejadian itu? Di mana kejadian itu berlangsung? Kapan kejadian itu berlangsung? Kenapa kejadian itu terjadi? Bagaimana kejadian itu terjadi?—singkatnya, sejarah adalah berita masa lalu, dan layaknya watak berita, unsur-unsurnya harus dipenuhi secara utuh. Bisa jadi suatu kejadian di masa lalu tidak bisa dipastikan kejadiannya kapan, tetapi biasanya sejarawan punya bahasanya sendiri, misalnya 'sekitar' atau 'kira-kira'. Berbeda dari sejarah, puisi tidak harus memenuhi unsur 5W + 1H. Dalam hal ini, saya akan mencontohkannya secara langsung. Simak puisi Ghayath Almadhoun yang berjudul 'Gnosida' ini:

Ketika mereka membunuhmu,

sebenarnya mereka melakukan gnosida pada seorang saja.

Ketika orang-orang menemukan makammu,

mereka mendapati kuburan massal untuk satu mayat.

Puisi yang termuat di dalam antologi *La Astathi'u al-Hudhur* ini tidak berupaya memberikan berita yang komplit dan detil tentang seorang yang dibunuh dalam aksi gnosida. Orang itu pun tidak disebutkan identitasnya ataupun inisialnya. Sang penyair hanya menekankan satu ironi bahwa ketika mereka, para diktator dan tangan-tangan mereka membunuhmu ('mu' yang masih misterius), mereka sebenarnya hanya melakuan pemusnahan massal terhadap seorang saja. Dan ketika ada orang-orang yang menggali kuburan massal itu, mereka justru hanya menemukan satu mayat. Ironinya terletak tepat di kata kunci 'gnosida' yang artinya pemusnahan secara massal; ke-massal-an yang justru batal tersebab mereka membunuh seorang saja. Tempat dan latar tidaklah disebut di sana, selain kuburan, dan kita pun tidak diberi kisi-kisi kira-kira di manakah tepatnya letak kuburan itu. Fakta memang kadang penting, tetapi bukan itu yang ditonjolkan. Yang lebih ditonjolkan dalam puisi adalah bagaimana puisi itu mengetuk sanubari, atau menggelitik rasionalitas, daripada sekedar menghadirkan fakta apa adanya.

Kedua, puisi dan sejarah memang sama-sama berangkat dari kenyataan atau realitas, tetapi keduanya berbeda dalam cara menuliskan realitas itu dan oleh karenanya berbeda juga dalam 'output' bentukannya. Dalam menuliskan sejarah, seorang sejarawan mengacu pada data tertentu dari masa lalu seperti yang sudah disinggung di atas. Data ini diolah oleh sang sejarawan untuk kemudian dikaitkan secara kausalitas antara satu kejadian dengan kejadian yang lainnya. Data masa lalu itu kemudian diberi makna oleh sang sejarawan berdasarkan pertimbangan yang selektif dan sekaligus objektif. Selektif artinya mengunggulakan apa yang menurutnya perlu untuk dituliskan.

Objektif artinya tidak memasukkan unsur-unsur subjektifitas seperti emosi dalam menuliskannya. Seorang sejarawan yang ingin menulis tentang persitiwa G30S PKI, misalnya, harus selektif dalam memilih data untuk kemudian diolah. Selain itu, ia juga harus seobjektif mungkin dalam mengolah sejarah itu. Meskipun jika ia punya pengalaman kelam dengan rezim yang melakukan pemusnahan terhadap partisipan partai itu, ia tidak boleh memasukkan emosinya ke dalam tulisan.

Puisi berbeda dari sejarah. Dalam puisi ada teori mimetik, yaitu upaya menuliskan kenyataan. Teori mimetik paling klasik datang dari dua filsuf yang satu dengan yang lainnya berbeda pendapat, Plato dan Aristoteles. Teori mimetik Plato berhubungan dengan teori idenya. Menurutnya, ide adalah satu-satunya kenyatan, sedangkan realitas adalah jiplakan dari ide itu. Akibat pandangannya ini, Plato memandang rendah seniman dan sastrawan yang menurutnya malah memandang yang jiplakan, yaitu realitas, sebagai yang lebih nyata daripada yang asli, yaitu ide. Pandangan ini ditolak oleh Aristoteles. Menurutnya, karya seni adalah *katharsis*, penyucian jiwa. Seorang seniman memang tidak bisa menjiplak realitas tetapi ia bisa menciptakan realitas baru yang berbeda dari realitas yang dijiplaknya melalui proses mimetik. "Itulah kenapa," tulis Aristoteles dalam bukunya *Poetics*, "puisi lebih filosofis dan lebih serius ketimbang sejarah. Puisi menggambarkan yang universal, sedangkan sejarah berurusan dengan yang partikular." Berbeda dari sejarawan, seorang sastrawan memberi makna terhadap realitas tidak berdasarkan pada selektifitas dan objektifitas, tetapi berdasarkan pada kebebasan dan kreatifitas dalam menciptakan dunia alternatif.

Setelah sampai sejauh ini, kita akan kembali ke tempat di mana tulisan ini memulai: kematian psikis dalam terminologi Freudian adalah dilupakannya kita, sebagai manusia, seperti dianggap tak pernah eksis, "memudar seiring berjalannya waktu". Sejarah dan puisi membuat kita abadi. Sejarah mengabadikan kita sebagai manusia universal, puisi mengabadikan kita sebagai manusia personal. Dalam masyarakat yang belum berperadaban, yang hidupnya masih nomaden, unsur ingatan dan oral masih sangat kental. Orang Arab Jahiliyyah salah satunya. Kita hampir tidak bisa memisahkan antara sejarah dengan peradaban, karena sejarah hanya mungkin ditulis ketika tanah dan air menetap, tidak berpindah-pindah. Puisi-puisi Arab klasik disebut *Diwan Al-Arab.* Puisi-puisi ini diriwayatkan secara lisan, dari generasi ke generasi, sampai akhirnya ditulis ketika peradaban Arab-Islam muncul. Puisi Arab klasik adalah salah satu sumber dalam menulis sejarah Arab Jahiliyyah. Di sini kita melihat bahwa puisi yang awalnya hanyalah sejarah personal, akhirnya, dalam situasi dan kondisi tertentu, bisa menjadi sejarah universal yang mencerminkan suatu keadaan sosio-kultural di suatu masa dan di suatu tempat.

Puisi dan sejarah sama-sama sarana agar manusia tidak musnah karena dilupakan. Puisi memberi makna lebih kepada ingatan. Tetapi ingatan itu harus berproses sebelum menjadi puisi. Mengenai sejarah, di atas sudah disinggung kenapa sejarawan memilih satu kejadian dibanding yang lain? Pertimbangannya mengacu pada pentingnya kejadian itu bagi gerak kejadian selanjutnya. Proses ini juga berlaku dalam puisi. Ada semacam proses pembekasan ingatan yang ada di benak kita. Ingatan yang kuat dan membekas

lazim disebut kenangan. Ingatan di otak kita tidak akan pernah hilang, ia hanya teritimbun oleh ingatan baru dan kemudian terlupakan. Setelah ingatan itu membekas dan jadi kenangan, penyair haruslah menghadirkan kenangan itu. Ini dinamakan nostalgia. Dengan proses mimetik yang jitu atas ingatan itu, berdasarkan prasyarat yang menyulam teori estetika, puisi akan berhasil 'membincangkan' ingatan. Bukan berusaha menjiplak ingatan itu saklek-saklek, tapi justru menghancurkannya, membangun kuil ingatan lain yang loncengnya berdentang sampai ribuan tahun kemudian. Kita perlu memperkenalkan istilah baru untuk proyek penghancuran ingatan, *memorasida*. Diambil dari kata 'memora' yang artinya ingatan dan 'sida' yang artinya pemusnahan. Dengan mengenang, sebenarnya kita sedang menghancurkan ingatan, puisilah yang akhirnya mendirikan ingatan lain di atas reruntuhannya. Masih lekat di ingatan kita kalimat legendaris dari Chairil itu, "aku ingin hidup seribu tahun lagi". Kita tahu Chairil Anwar bukanlah seorang sejarawan, ia hanya seorang yang menulis puisi. Ia telah menjadi sejarah, sejarah yang dituliskannya sendiri.

Daftar Bacaan:

Almadhoun, Ghayath, *La Astathi'u Al-Hudhur* (Al-Mu'assasah Al-'Arabiyyah li Al-Dirasat wa Al-Nashr, 2014)

Aristoteles, *The Philosophy of Aristotle* (Mentor Book, 1963)

Budbus, Ragab, *Ta'ammulat Falsafiyyah* (Majlis Al-Saqafah Al-'Am, 2010)

Carr, Edward Hallet, *What Is History*? (Vintage Book, 1961)

Heidegger, Martin, *Being and Time* (Blackwell, 1962)

Külpe, Ozwald, *Al-Madkhol ila Al-Falsafah* (Alam Al-Adab, 2016)

Moran, Dermot, *Introduction to Phenomenology* (Routledge, 2000)

Tyson, Lois, *Critical Theory Today* (Gerland Publishing, 1999)

KRITIK

Dimensi *Khayal* dalam Puisi Adonis

"**Syair** adalah tindakan awal tanpa akhir," teriak seorang penyair yang menjadi juru bicara puisi Arab Kontemporer, di sudut Prancis, tanah eksilnya. Penyair yang lahir di desa Qassabin, Lakasia, Siria pada tahun 1930 ini bernama lahir Ali Ahmad Said Asber. Sejak kecil telah diajari ilmu agama oleh ayahnya yang seorang imam masjid bermazhab Syiah. Di usia belianya, ia telah hapal Al-Quran dan beberapa puisi Arab klasik. Pada usia yang terlambat, yakni 13 tahun, ia baru bisa mencicipi sekolah formal. Namun begitu, bakatnya di bidang sastra—terkhusus puisi, sudah kentara di usianya yang relatif belia. Bahkan ia telah membacakan puisinya di depan presiden Siria Shukri al-Quwatli pada usia 14 tahun dan membuat sang presiden terpesona dan mengirim anak muda itu ke sekolah Prancis di kota Tartus.

Ali Ahmad Said lebih terkenal dengan nama Adonis. Ada dua riwayat yang menjelaskan asal-usul kenapa ia diberi nama Adonis. Pertama, pada usia 17 tahun, ia mengirimkan puisinya ke sebuah majalah Sastra dengan menggunakan nama asli. Tetapi—entah atas dasar apa, dugaan Adonis adalah karena masalah nama—puisinya itu ditolak oleh redaktur. Setelah tragedi penolakan itu, ia mengirim lagi puisinya dengan nama pena Adonis dan tepatnya pada tahun 1947, puisinya dimuat di sebuah majalah ternama. Sejak saat itu, ia dikenal dengan nama Adonis. Kedua, pada tahun 1940-an Adonis bergabung dengan partai nasionalis Siria yang dipimpin oleh Anton Sa'adah—sebuah partai yang memiliki misi mempersatukan tanah Siria, Iraq

dan Lebanon. Oleh Anton, Ali Ahmad Said diberi nama Adonis (dewa dari mitologi Babilonia kuno).

Adonis hidup dalam keadaan eksil. Hidupnya berpindah dari satu tempat tinggal ke tempat tinggal lainnya. Bahkan dalam salah satu puisinya, ia pernah berucap: *"Aku bukan dominasi/ Darahku adalah hijrah"*. Lagi: *"Dan kini aku di sini, cemas dan jadi alum/ Tak tahu bagaimana tinggal/ Tak tahu bagaimana pulang"*. Ketika di Siria perang saurada berkecamuk, pada tahun 1985 ia pindah ke Paris bersama istrinya dan menetap di sana sampai hari ini. Tapi meskipun begitu, tak bisa ditampik bahwa darahnya adalah darah Siria, dan di sanalah, di tembok negeri konflik itu, potretnya tergambar.

Dialektika Puisi dan Wahyu

Benarkah kebenaran telah menjadi final paska turunnya wahyu? Boleh jadi ini adalah pertanyaan sentral yang melahirkan banyak persepsi dan kajian. Adonis mengawalinya dengan mempertanyakan itu. Setelah turunnya wahyu—yang tentu sebagai wahyu penutup dan pembawanya, sang nabi, disebut sebagi *khatam al-anbiya'* (penutup para nabi)—maka kebenaran yang dulunya diperoleh orang Arab dari kesenian terkhusus syair, tak ayal kemudian terkikis. Dominasi wahyu, dengan suara lantangnya mengatakan bahwa penyair telah sesat (Asy-Syuara': 26: 224-227). Sejak saat itu, menurut Adonis, puisi tersingkirkan dan tersembunyi di tengah periode wahyu.

Jika benar yang terjadi demikian, maka epistemologi Arab pasca-islam beralih dari mempercayai kebenaran puisi (yang oleh Adonis dinilai memiliki kekuatan gaib dari "jin") menuju kebenaran yang telah berhenti dan final.

Dalam pada itu, peran para penyair tidak lain menjadi semacam budak agama. Muatan syair mereka adalah muatan yang mendukung nalar agama dan enggan menyimpang darinya. Dalam posisi ini, ada dua pertentangan yang diyakini oleh dua pihak yang berbeda. Pihak kaum agama meyakini wahyu adalah kebenaran mutlak yang tak bisa diganggu-gugat. Pihak penyair, yang dalam hal ini diserukan oleh Adonis, masih meyakini bahwa puisi memiliki kebenarannya sendiri. Kebenaran dalam puisi tidak tetap, tidak pernah final dan senantiasa samar. Puisi dalam makna ini berada di luar kebenaran agama dan menembus batasnya.

Dengan demikian, dua kebenaran ini menjalani semacam dialektika. Puisi sebagai tesis dan wahyu sebagai antitesis. Dengan mengutip Frued, Adonis mengatakan: "Kita tidak akan pernah mampu 'membunuh' ide Allah; yang bisa terjadi adalah mengubah ide dan cara pandangnya." Setelah tesis dan antitesis, lalu apa? Adonis mengisyaratkan (sekali lagi "isyarat", artinya menyebut dengan tidak gamblang) adanya pihak yang mampu mengkompromikan dua kebenaran itu. Mereka adalah para sufi, penyair dan filsuf. Dengan sangat bangga, Adonis menyebut beberapa nama penyair yang dinilainya menghadirkan suatu pembaharuan dalam hal puisi: Abu Nuwas, Abu Tamam, al-Mutanabbi dan al-Ma'arri. Dalam pandangan Adonis, penyair-penyair yang telah disebutkan tadi telah melahirkan suatu hal yang baru dan membangun dunia pemikiran dan ungkapan yang khas yang belum diketahui sebelumnya. Dengan membandingkan pembaharuan dalam agama, Adonis berpendapat bahwa pembaruan yang terjadi di sana tidak berlangsung secara radikal. Dalam arti, pembaruannya masih terpaku pada teks kanon yang

dipandang memiliki kebenaran yang tak bisa dirubah. Sehingga, pemahaman ini membawa umat Islam pada kejumudan yang akut dan membanggakan teks-teks masa lalu sebagai acuan dasar.

Untuk meminimalisir perdebatan ke arah yang lebih jauh mengenai kebenaran puisi dan kebenaran wahyu, tulisan ini akan berangkat dari sintesis tasawuf (seperti nama yang sering Adonis banggakan: Ibn 'Arabi dan Rumi) sebagai hasil dari dua tesis (puisi) dan antitesis (wahyu). Perihal menjembatani tulisan ini, kita harus berangkat dari sebuah pemahaman yang fundamental bahwa dalam diri seorang sufi, terpancang dua kubu yang berlawanan: penyair dan agama. Itulah mengapa kita perlu menghadirkan pengalaman spiritual para sufi di tengah-tengah pembicaraan kita. Jika demikian, lalu apa yang menjadi anasir eksistensi sufi sebagai penengah antara agama dan penyair? Jawabannya adalah *al-quwwat al-khayaliyyah* (kemampuan berhayal). Dengan mengetahui hal ini, kita akan menarik pembahasan ini ke arah yang lebih spesifik, yakni mengenai epistemologi *khayal* antara kaum penyair dan kaum sufi. Kemudian, pada inti pembahasan kita, tulisan ini akan kembali kepada Adonis sebagai juru bicara melalui puisi-puisi yang ia tulis.

Khayal As-Ashufi dan *Khayal Asy-Syair*

Tidak banyak diketahui oleh khalayak bahwa yang membedakan manusia dari hewan, selain akal, adalah daya untuk berkhayal. Adalah manusia itu sendiri yang seolah steroip terhadap kata khayal. Seakan-akan, apa yang disebut khayal adalah kegiatan yang tanpa dasar epistemologi yang kuat dan

tidak menghasilkan apa-apa kecuali angan-angan. Ilmu modern, pada kenyataannya, banyak yang terilhami dari dunia khayal (seperti alat eksekusi berupa pemenggal yang dikenal sekarang, terilhami oleh salah satu Cerpen Edgar Allan Poe). Selain itu, pada tradisi tasawuf, sesungguhnya khayal memerankan skenario yang sangat penting. Tak kalah penting, kekuatan khayali menjadi pondasi tak terelakkan bagi para penyair untuk menuliskan puisi-puisinya. Lalu apa perbedaan antara *Khayal*/Sufi dengan *Khayal*/Penyair?

Berangkat dari Ibn 'Arabi, seorang sufi agung itu, kita akan menggali lebih jauh apa perspektif khayal menurut kaum sufi. Tentu kita akan menemukan keistimewaan Khayal menurut Ibn 'Arabi. Baginya, *Khayal* adalah sebuah esensi kesempurnaan yang tanpanya, manusia tak bisa dibedakan dari hewan. Kemampuan berkhayal adalah kemampuan khas Anak Adam (manusia) yang dapat memisahkan spesies ini dari spesies lainnya. Khayal tidak hanya berhubungan dengan kecerdasan akal, tetapi berkaitan pula dengan kepekaan merasa (*dzauq*) dan pengalaman indrawi (*hissy*). Menurut Kaum filsuf, hanya orang tertentu seperti nabi dan orang-orang pilihan yang sanggup mengaktifkan daya khayal sampai pada titik kulminasi. Dengan demikian, apakah daya khayal bisa dipelajari? Kita akan lebih dalam berkenalan dengan pemikiran Ibn 'Arabi.

Ibn 'Arabi membagi Khayal menjadi dua*: Khayal Munfashil* dan *Khayal Muttashil*. Khayal yang pertama, yakni *Khayal Munfashil* adalah khayal yang berada dalam tingakatan Ilahi. Sementara *Khayal Muttasil*, berada dalam tingkatan manusiawi. Lebih jauh, Ibn 'Arabi membedakan antara (1) Khayal yang berhubungan dengan eksistensi sesuatu yang dikhayalkan (*al-maudhu'*

al-mutakhayyal) dan disandarkan atasnya (dan ini dinamakan *Khayal Muttashil*) dan (2) Khayal yang eksis dengan sendirinya tanpa bantuan dari sesuatu yang dikhayalkan (dan ini dinamakan *Khayal Munfashil*).

Dalam pandangan Ibn 'Arabi, Khayal melampaui pengertian oposisi biner (dalam bahasa Derrida), yakni pemahaman antara dua hal yang bertentangan. Akan hal ini, Ibn 'Arabi berkata: "Khayal tidak 'ada' dan tidak pula tiada, tidak diketahui dan tidak pula tidak diketahui, tidak negatif dan tidak pula positif." Khayal dalam hal ini berada pada hal yang tiada tetapi ia ada. Keberadaannya tidak diketahui sekaligus diketahui. Dengan demikian, Ibn 'Arabi menjadikan Khayal sebagai raja dari kemampuan manusia yang bisa dieksplorasi sesuai keinginan dan sanggup melampaui naluri kebinatangan yang ada di dalam diri manusia dan sanggup dijadikan untuk merubah badannya sekehendak yang ia mau. Bukan dalam rangka hiperbolik, Ibn 'Arabi menempatkan Khayal dalam identitas kesufiannya. Sebab menurutnya, dari dimensi Khayal, terbitlah sebuah ungkapan kontroversial khas *wahdat al-wujud,* yakni: "Maha suci saya dan sesungguhnya saya adalah Allah."

Pandangan Ibn 'Arabi di atas, seolah menempatkan Khayal pada dimensi yang tak terjamah dan tak terpahami (*majhul*). Tetapi, akan lebih adil jika kita teruskan mengeksplorasi pendapatnya dengan menengahkan pendapatnya melalui penafsiran akan alam indrawi (*mahsusat*). Yakni, menurut Ibn 'Arabi, Khayal tak akan bekerja kecuali setelah berkolaborasi dengan indera dan melakukan kontak dengannya. Lebih gamblangnya, Khayal adalah perpaduan antara dua hal: indera dan makna. Indera bekerja dalam tataran apa yang terjadi (*waqi'*) dan makna mengalih-bahasakannya sehingga Khayal mampu

terpahami. Orang yang paling mampu memadukan keduanya adalah Nabi. Nabi merupakan penengah antara apa yang diwahyukan Allah kepadanya dengan apa yang terjadi secara aktual sehingga ia mampu mentrasformasikan bahasa wahyu guna dipahami oleh manusia. Dengan demikian, Khayal menurut kaum sufi berada di antara dimensi transenden dan dimensi imanen.

Sementara itu, Khayal dalam perspektif penyair memiliki karakteristik yang khas. Ada perbedaan penggunaan derifasi dalam pemaknaan Khayal. Menurut Jabir Usfur, kata Khayal tak bisa terwakili oleh—misalnya dalam bahasa keseharian kita—apa yang disebut dengan Imajinasi. Justru, kalimat yang sepadan dengan imajinasi adalah kata derifasi dari Khayal yaitu *Takhayyul*. Dalam istilah kontemporer, Khayal berarti: kemampuan menciptakan imej atas sesuatu yang absen dari kemampuan indera. Sedangkan dalam kosa kata Arab Klasik, penggunaan Khayal tidaklah menunjukkan kepada kemampuan menggambarkan apa-apa yang inderawi dan merekonstruksinya ulang setelah absen dari kenyataan, tetapi menunjukkan kepada bentuk, gambaran, dan bayangan.

Seperti yang telah disinggung di muka, kosa kata yang dipakai dalam peristilahan modern untuk menyebut Imajinasi adalah kata takhayyul. Secara sederhana, Takhayyul berarti suatu usaha menciptakan imej dan merekonstruksinya kembali. Dalam masyarakat kita, kata takhayyul mengalami penyempitan makna. Ia dipakai untuk menyebut sesuatu yang tidak terjadi dalam dunia nyata—bisa berupa mitos, kepercayaan, atau misteri. Tetapi, apapun kata yang digunakan untuk menyebut Khayal, penyair (dan tentu juga kritikus seperti Jabir Usfur) memiliki tolok ukur yang rigid dan

perspektif yang khas yang membedakannya dari yang lain—seperti pemahaman kaum sufi yang telah dipaparkan sebelumnya.

Tak bisa ditampiik bahwa dalam hal pemahaman tentang puisi, terjadi transfer ide antara filsuf dengan penyair. Tentu kita bisa memulainya dari Aristoteles (bukan Platos, karena ia telah menganggap puisi sebagai kesesatan). Dari Aristo, pemahaman itu bergerak ke ruang Filsuf Arab (jika enggan menyebutnya filsuf muslim) seperti Alkindi, Alfarabi dan Ibn Sina. Oleh sebab itu, menurut Jabir Usfur, pemahaman sastra beralih dari yang dulu di tangan para filsuf ke tangan para sastrawan. Sampai-sampai, dalam satu fragmen perkataannya, Jabir berpendapat bahwa: "Tidaklah mungkin istilah-istilah sastrawi (termasuk istilah Khayal) sampai ke tangan orang Arab tanpa bantuan dari para filsuf yang menyatukan antara nalar filosofi dan sastrawi."

Hampir serupa dengan apa yang dipahami kaum sufi, Jabir Usfur menganggap bahwa penyair—dengan kemampuan Khayalnya—diperbolehkan untuk berkhayal atas apa yang tidak terjadi di dalam alam nyata. Hanya saja, jika menyangkut tentang hal yang mustahil (*Al-Mustahilat*) dan hal yang mungkin (*al-mumkinat*), terdapat perbedaan antara penyair dan sufi. Menurut Jabir, penyair diharapkan berkhayal atas apa yang mungkin, bukan mustahil. Di sini perlu dibedakan antara *mustahil* dan *mumtani'*. Yang bisa diterima dalam tataran keduanya adalah *mumtani'*, sebab ia mungkin dikhayalkan meskipun tidak mungkin terjadi dalam kenyataan. Sedangkan *mustahil*, ia tidak bisa diterima karena ia tidak bisa dikhayalkan sekaligus tidak mungkin terjadi dalam dunia nyata. Seperti mustahilnya membayangkan dua benda yang naik dan turun secara bersamaan. Sedangkan di sisi lain, Ibn Arabi

berpendapat bahwa Khayal mampu mengungkapkan dimensi *Muhal* dan *Wajib* dari fenomen yang ada.

Lebih jauh lagi, Khayal tidak disyaratkan harus benar. Dalam ilmu *balaghah* kita menganal Kalam Khabar. Yaitu, perkataan yang mengandung kebenaran atau kesalahan. Jabir berpendapat bahwa puisi hanyalah kerja imajinasi saja, ia tidak harus menjanjikan kebenaran sesuatu dan menuntut orang untuk yakin. Jika kebenaran adalah sesuatu yang bersandar pada kesesuaiannya dengan kenyataan, maka tidak begitu halnya yang terjadi dengan Khayal. Unsur Khayal boleh berupa sesuatu yang benar, boleh sesuatu yang bohong. Itu tidaklah penting. Yang terpenting adalah bagaimana dampak Khayal ini kepada para pembaca (*al-multaqi*).

Dengan melihat kompleksitas pemahaman mengenai Khayal, yakni antara sufi dan penyair, pada bagian terakhir, kita akan berhadapan langsung dengan Objek kajian kita: Adonis. Kita akan meninjau ulang puisi-puisinya dari segi penggunaaan dimensi Khayal, mengingat bahwa ia adalah penyair yang mengagumi dan menaruh simpati pada kaum sufi. Ekspektasinya, dimensi Khayal yang dipakai Adonis mampu mendialektikakan antara Khayal sufi dengan Khayal penyair. Semoga!

Dimensi *Khayal* dalam Puisi Adonis

Sebagai pijakan, saya akan memakai teks puisi *Aghani Mihyar Al-Dimasyqi*. Ada dua pertimbangan kenapa saya memakai acuan buku puisi ini. *Pertama,* buku puisi ini terbit pertama kali di Beirut, Lebanon, pada tahun 1961. Secara periodisasi, buku ini merupakan masa awal-awal kepenyairan

Adonis (meskipun kita tahu ia telah menulis puisi sejak sangat muda). Dengan mengetahui periode awal sebagai periode pembentukan, kita bisa menilai pijakan ontologis dari puisi-puisi Adonis. Kedua, buku ini telah diterjemahkan ke bahasa Indonesia oleh Ahmad Mulyadi dengan judul *Nyanyian Mihyar dari Damaskus* dan diterbitkan oleh Durakindo Publishing pada tahun 2008. Hal ini lebih memudahkan saya dalam memahami puisi-puisi Adonis dan mencari dimensi Khayal seperti yang saya kehendaki dalam tulisan ini.

Yang pertama menyita perhatian saya dari kumpulan puisi ini adalah keberanian Adonis ketika mengungkapkan apa yang dianggap tabu oleh kebanyakan orang: yakni masalah ketuhanan. Hal ini wajar mengingat bahwa Adonis, oleh sebagian orang, dianggap sebagai ateis khas timur. Kita bisa melihatnya dari puisi yang berjudul *Al-Ilah Al-Mayyit* (Tuhan yang Sudah Mati):

Hari ini telah kubakar
fatamorgana Sabtu dan fatamorgana Jum'at
Hari ini telah kulempar topeng rumah itu
dan telah aku ganti Tuhan batu buta
dan Tuhan hari-hari tujuh
dengan seorang Tuhan yang sudah mati.

Kita tak perlu mempersoalkan muatan puisi ini. Kita bisa melihat dari penggunaan Khayal yang dimodif dengan pengungkapan alegoris. *... kubakar/ fatamorgana Sabtu dan fatamorgana Jumat.* Meski samar, fatamorgana Sabtu akan kita pahami sebagai hari yang disucikan oleh orang Yahudi dan

fatamorgana Jumat adalah hari yang diagunggkan oleh umat Islam. Pemakaian *bakar* untuk mengobjek kata *hari* merupakan pengungkapan yang unik. Bukan hanya karena ketidak-mungkinan ungkapan itu dimaknai secara hakiki, dan ketidak-mungkinan hal itu terjadi, tetapi ia unik sebab muatan Sufistik terkandung di dalamnya. Kita tentu tahu, pemikiran *Wahdat Al-Adyan* versi Rumi yang menganggap bahwa agama adalah wasilah menuju Tuhan, bukan tujuan. Upaya pembakaran fatamorgana hari-hari yang dikultuskan umat manusia itu, adalah upaya menghindari penghambaan terhadap wasilah (perantara).

Seorang Tuhan yang sudah mati. Ini adalah frasa yang tidak mungkin ada dalam alam Khayal. Tuhan sebagai entitas yang tak terjamah itu, dibayangkan telah mati. Saya rasa, ini bukan soal kemustahilan membayangkan Tuhan telah mati, tapi kemustahilan mengkhayalkan kematian Tuhan itu sendiri sebagai sesuatu yang nyata terjadi. Makna yang lebih relevan bahwa, Tuhan yang sudah Mati adalah tuhan konsep yang selama ini dipahami oleh kaum Teolog. Teologi negatif Ibn Arabi menghendaki tuhan sebagai tuhan itu sendiri (*min haitsu huwa huwa*), yang tak terkatakan (*not-saying*) dan yang tak terjamah oleh bahasa apapun. Upaya untuk mengkonsepkan Tuhan adalah siasia belaka dan akan mengantarkan Tuhan pada kematian. Sungguh, manusia tak mampu sampai pada hakikat ketuhanan dengan menggunakan konsep. Yang bisa dilakukan oleh manusia semacam itu adalah kesia-siaan yang tiada henti. Seperti dalam satu frasa puisi Adonis: *Aku telah bersumpah/ untuk hidup bersama Sisypus.* Sisypus adalah lambang kebsurdan.

Pada puisi yang lain, kita mampu melihat betapa lihainya Adonis membuat Khayal menjadi hidup. Dalam puisi yang berjudul *Kilat*, ia berkata: *Sebuah kilat menangis/ dan tidur di rimba prasangka*. Personifikasi semacam ini hampir tak mungkin muncul tanpa adanya *Dzauq* yang kuat dari sang penyair. Mau tidak mau, sebelum kita menafsirkan fragmen puisi di atas, kita terlebih dulu membayangkan kemungkinan hakiki dari kilat yang menangis. Di atas telah disinggung mengenai Khayal versi Sufi. Ialah perpaduan antara indera dan makna. Penjelasannya demikian: *kilat* yang *menangis* adalah permainan inderawi yang dihadirkan penyair. Yaitu, indera pendengar dan indera penglihatan. Kita bisa mengetahui orang itu menangis dari dua indera ini, baik melalui suara tangisan maupun luh yang kita lihat menetes ke pipi. Tapi indera tak sanggup menjelaskan segalanya. Bisa jadi, suara tangisan yang kita dengar bukanlah tangisan yang sesungguhnya. Bisa jadi, luh yang kita lihat menetes dari kelopak mata bukanlah luh tangisan melainkan karena infeksi.

Berangkat dari sana, permainan indera akan lengkap jika disertai dengan makna. *Rimba prasangka* adalah kosa kata yang tidak menghadirkan inderawi, tetapi maknawi. Kita tak pernah bisa mengindera sebuah prasangka. Kita hanya mampu melihat tanda-tandanya. Daya Khayal yang saya sebut ini, telah melampaui dua pengertian khayal menurut penyair dan sufi. Nafas khayal yang lain bisa kita temui dalam puisi berjudul *Musafir*: *Kutinggalkan wajahku di corong lampu*. Fragmen ini secara terpisah—yakni terpisah dari keutuhan puisi—memuat ajaran-ajaran sufistik yang sangat tinggi. Dalam pembahasan mengenai Khayal penyair di atas, kita telah mengetahui bahwa Khayal seharusnya tidak dalam ranah kemustahilan. Dalam imajinasi kita, menaruh

wajah di corong lampu adalah hal yang bisa dibayangkan, meskipun dalam kenyataannya sulit terjadi. Inilah kelihaian sang penyair. Ia mampu menciptakan sebuah dimnsi Khayal yang bisa dibayangkan sekaligus memuat tafsir yang beragam. Tafsir sufistik? Kita bisa memaknai fragmen itu dengan kepasrahan yang tunduk, kepasrahan yang kyusuk sebagai hamba Tuhan (ingat, fragmen itu harus terpisah dari keutuhan puisi).

Menurut Shalah Fadhl, *uslub* Adonis sedikit banyak menggunakan uslub tasawuf. Bukan hanya terbatas uslub, menurut saya, pada banyak puisinya, Adonis menggunakan pengandaian-pengandaian sufistik yang *baligh* (tinggi). Kita bisa mengambil satu contoh puisi Ibn Arabi dan kita lihat, bagaimana nanti pengandaian-pengandaian itu muncul pada puisi Adonis.

Sungguh hatiku telah menerima segala bentuk

Ia bagai padang rumput bagi sekawanan rusa

Biara bagi rahib-ranib kristen

Kuil bagi penyembah berhala, Ka'bah bagi peziarah.

Dalam puisi ini, kita bisa merasakan nafas-nafas yang lembut. Tak ada nada pemberontakan, tak ada suku kata kegelisahan. Puisi itu menyiratkan tingkat kedalaman spiritual Ibn Arabi yang tak lagi memandang perbedaan sebagai perbedaan. Sebab, ada yang lebih puncak dari identitas manusia, yaitu manusia itu sendiri. Sementara itu, Adonis, dengan bahasa yang gusar, menawarkan cara berspiritual yang berbeda (meskipun dengan maksud dan tujuan yang sama dengan Ibn 'Arabi). Dalam salah satu puisinya ia berkata:

Kita mati jika tidak kita ciptakan Tuhan.
Kita mati jika tidak kita bunuh Tuhan.

O, kerajaan batu cadas, kebingungan.

Kita adalah generasi percakapan panjang
antara puing-puing dan tuhan.

Kebingungan, kegusaran, kegundahan. Itulah tawaran-tawaran yang melelahkan dari Adonis untuk para pencari spiritual. Ia tak menawarkan cara Ibn Arabi mengayomi semua manusia, tapi ia mengajak manusia untuk bingung bersamanya. Kebingungan? Kebingungan bukan terma yang negatif dalam pengalaman spiritual. Kita pernah membaca doa nabi yang berbunyi: "[Tuhan...] Buatlah aku semakin kebingungan pada-Mu." Kebingungan adalah jalan untuk menuju makrifat yang hakiki. Secara singkat, kita bisa membacanya dari pengalaman para sufi dalam kehidupan mereka, salah satunya Al-Ghazali.

Pada pembahasan lain, baik di dalam terminologi tasawuf maupun sastra, khayal adalah bermain-main dengan dua hal: tingkatan kreatif (*mustawa al-ibda'*) dan tingkatan penerimaan (*mustawa al-talaqqi*). Keduanya memerankan skenario yang imbang. Penerimaan sebuah gambaran (*surah*) melalui indera akan memupuk daya kreatif kita ketika mengungkapkan Khayal ke dalam bahasa puisi. Adonis agaknya tak melupakan keduanya.

Lihat, geliat maju di balik puing/ Dalam iklim aksara baru, ia persembahkan puisinya/ untuk angin sedih/ untuk angin kasar/ untuk angin menyihir/ untuk angin bagai tembaga. Tingkatan penerimaan kata kerja untuk angin sangatlah beragam dalam puisi ini. Sedih, kasar, menyihir, bagai tembaga, merupakan kata untuk menyifati angin. Bagaimana cara kerjanya sehingga bisa menghadirkan tingkatan kreatifitas? *Karena ia bahasa bergelombang/ di antara tiang-tiang kapal/ Karena ia ksatria kata-kata asing.* Yaitu karena dimensi Khayal adalah bermain-main dengan realitas untuk dipadukan dengan yang surealis.

Pada salah satu puisi deskriptifnya, Adonis menghadirkan dimensi Khayal dan mengajak pembaca untuk membayangkan sekaligus mencari maknanya. Ia berkata: *Daun yang pulas tertiup angin adalah kapal luka/ Zaman terkutuk ini adalah kemuliaan luka/ Pohon menjulang di bulu mata kita adalah lautan luka.* Kita lihat, Adonis bermaksud mempermainkan logika kita. Ketika ia memakai metafora daun yang pulas tertiup angin untuk menggambarkan luka; ketika ia memakai metafora pohon menjulang di bulu mata kita; ia sebenarnya tengah membolak-balikkan logika kita. Dimesni Khayal semacam ini tak bisa dikatakan tidak sah. Ia bisa terjadi dalam angan kita, meskipun ia tak akan pernah ada dalam kenyataannya. *Kepada bahasa lonceng yang tercekik/ akan kuhadiahkan suara luka.* Bagi khalayak sastra Nusantara, saya pikir, Adonis mendapatkan perhatian yang lebih dibanding sastrawan-sastrawan Arab kontemporer.

Dimensi Khayal puisi-puisi Adonis mampu menjembatani dua pemahaman Khayal menurut penyair dan sufi. Puisi-puisinya semacam

menjadi sintesis antar keduanya dan menjawab kemungkinan-kemungkinan paling radikal dalam pengungkapan puisi. Kita bisa membaca Adonis dari arah yang bervariatif. Bahkan, kita bisa meminjam fragmennya untuk menghinanya semau kita: *Siapakah engkau?/ Sebuah tombak kebingungan/ Seorang Tuhan yang hidup tanpa sembahyang.* Siapakah Adonis? Tidaklah ia selain bukan siapa-siapa.

Daftar Bacaan:

Adonis, *Al-Haqiqat Al-Syi'riyyah wa Al-Haqiqat Al-Diniyyah* (makalah yang disampaikan oleh Adonis pada Festival Salihara pada Senin, 3 November 2008)

Adonis, *Arkeologi Sejarah Pemikiran Arab-Islam*, Khairon Nahdiyyin, vol. 1, (Yogyakarta, LKiS, 2007)

Fadhl, Shalah, *Asalib Al-Syi'riyyah Al-Mu'ashirah* (Dar Al-Baqa, 1996)

https://en.wikipedia.org/wiki/Adunis

Salamah, Muhammad Ali, *Ta'wil Al-Syi'ri 'inda Muhyiddin Ibn 'Arabi* (Majlis Al-A'la li Al-Tsaqafah. Kairo, 2011)

Usfur, Jabir, *Al-Surah Al-Fanniyah fi Al-Turats Al-Naqdi wa Al-Balaghi 'inda Al-Arab* (Al-Markaz Al-Tsaqafi Al-Arabi, Beirut, Cet 3, 1992)

Fenomenologi Tubuh yang Terluka dalam Puisi Ghayath Almadhoun

Cogito Ergo Sum, aku berpikir maka aku ada, adalah jargon filsafat Barat modern paling penting. Descartes, sang bapak filsafat modern, menemukannya setelah melepaskan diri dari doktrin filsafat Abad Pertengan yang cenderung teosentris—semua berpusat pada Tuhan dan meninggalkan kolerat manusia di antara jejak-jejak metafisis. Tetapi, penemuan itu, yang menjalar di tubuh sejarah filsafat setelah Descartes meninggal sampai dengan awal abad ke-20, justru menyimpan satu masalah yang akhirnya mengilhami Husserl untuk mencetuskan gerakan baru: fenomenologi. Peradaban ide, ego, nalar, rasio—dan kata yang sederivasi lainnya, melupakan tubuh sebagai entitas pertama yang memungkinkan seseorang bersinggungan dengan dunianya. Fenomenologi hadir di tengah kegelisahan ini.

Pada tahun 1900, Husserl menerbitkan bukunya *Logical Investigation*, tahun yang seolah sengaja dipilih untuk membuka jalan baru filsafat abad ke-20. Tetapi yang lebih penting dicatat perihal tema kita adalah buku yang terbit 36 tahun kemudian, yaitu *The Crisis of European Sciences*. Seluruh fokus isi buku ini adalah membantah logika posivistik yang justru menjauhkan manusia dari dunia kehidupannya. Setelah Husserl, lahirlah banyak fenomenolog dengan ciri khasnya masing-masing yang beberapa di antaranya akan saya sebutkan nanti pada tempatnya.

Lain dari pada itu, ada sebuah esai menarik dari Milan Kundera yang terkumpul dalam buku *The Art of Novel*. Di bawah esai bertajuk *The Depreciated Legacy of Cervantes*, Kundera memberikan jawaban lain berkenaan krisis yang diangkat oleh Husserl di paruh pertama abad ke-20 itu. Jawaban itu: sastra, lebih khusus novel, lebih khusus *Don Quixote*-nya Cervantes. Krisis kajian kemanusiaan yang benar-benar manusiawi di jagad pemikiran Eropa berdasarkan akumulasi dari banyak hal: *cogito* Descartes, revolusi industri, logika posivistik August Comte, dan sederet kejadian maupun hasil karya pemikir ulung sebelum datangnya Husserl. Dalam klaimnya, Kundera berpendapat bahwa justru semua krisis pemikiran Eropa pada waktu itu dikarenakan kita tidak kembali kepada novel, kepada sastra, dan—tentunya, kembali kepada bapak novel modern, Miguel de Cervantes. Novel adalah sebuah seni menilai dan menanggapi hidup. Dan hidup di sini tidak lain adalah kehidupan manusia. Novel tidak pernah mengaleniasi manusia dari kehidupannya. Kegelisahan, hasrat, ambisi, kebahagiaan; seluruh hal yang menjadi jangkar manusia untuk bisa dikatakan manusia itu dipotret oleh novel—dan tentunya oleh novel *Don Quixote*.

Descartes dan Cervantes sama-sama bapak modern. Yang pertama bapak filsafat, yang kedua bapak novel. Keduanya—dengan dunianya masing-masing—merintis jalan yang akhirnya saling menjauh: (1) pengikut Descartes adalah orang-orang idealis yang menyegalakan *res cogitan*, yang kemudain dalam tinjauan filsafat mengklaim adanya dualisme antara tubuh dan jiwa; (2) pengikut Cervantes adalah novelis-novelis yang—kalimat mudahnya—memanunggalkan tubuh dengan jiwa, seperti Leo Tolstoy, Diderot,

Dostoyevsky, juga Milan Kundera sendiri. Dan di abad ke-20, di saar novel sudah membentang dan melahirkan ratusan punggawanya, tema usang diangkat kembali oleh Husserl, yaitu suatu krisis sains kemanusiaan dalam peradaban Eropa modern. Jika saja kita kembali ke haribaan novel, begitu kira-kira maksud Kundera, kita tidak akan menemukan krisis tersebut.

Satu dari sekian banyak fokus fenomenologi adalah masalah tubuh. Husserl sudah membahasnya, tetapi seolah fenomenologinya tidak sempurna tanpa hadirnya seorang fenomenolog asal Prancis, Maurice Merleau-Ponty, dalam karyanya *Phenomenology of Perception*. Oleh sementara pakar, Merleau-Ponty dianggap sebagai fenomenolog yang seolah-olah menulis apa yang "luput" ditulis oleh Husserl. Dalam bukunya itu, ia mempertanyakan lagi apa makna dari fenomenologi: suatu hal yang justru aneh sebab fenomenologi sudah sudah lahir dan berkembang 45 tahun setelah Husserl menerbitkan *Logical Investigation*. Selain Merleau-Ponty, seorang fenomenolog yang lebih dikenal sebagai eksistensialis, Jean-Paul Sartre, dalam bukunya *Being and Notingness* (bagian III, babak II) membahas tubuh dan kaitannya dengan kesadaran, serta tubuh sebagai Ada-untuk-dirinya-sendiri sebagai suatu faktisitas. Di dunia Arab, Abdurrahman Badawi dalam *Az-Zaman Al-Wujudi* bisa disitir, hanya saja ada kajian lain dari Sarah Izzuddin yang secara lengkap memotret fenomenologi tubuh dalam bukunya *Al-Ana Al-Mutajassid*. Buku yang terakhir ini bisa dibilang sebagai antitesis dari *cogito* Cartesian, yaitu dari "aku-yang-berpikir" menuju "aku-yang-bertubuh". Dengan hadirnya fenomenologi, kajian tentang tubuh menjadi beragam bentuk dan konsepnya. Tetapi, menurut saya, ada satu lubang yang perlu ditambal dalam filsafat

fenomenologi tubuh yang selama ini lebih memandang tubuh sebagai suatu keutuhan, kebulatan, dan kepenuhan. Bagaimana dengan tubuh yang terluka, tubuh yang selalu tak menemukan keutuhannya? Dari sinilah, mengikuti Milan Kundera, saya akan mulai mengkaji fenomenologi tubuh yang terluka dari sastra, lebih khusus dari puisi-puisi Ghayath Almadhoun.

Ghayath Almadhoun, penyair Arab kontemporer keturunan Palestina dan kelahiran Siria yang kini tinggal di sebuah kota di Swedia, Stockholm , banyak menulis tentang tubuh dalam puisi-puisinya. Tak begitu mengherankan jika tubuh yang ia hayati dalam puisinya adalah tubuh pesakitan, lantaran ia lahir dari rahim negara konflik. Dalam satu penggalan puisinya yang berjudul *Al-'Ashimah* (Ibu Kota), ia mengingat:

Ketika kami lahir

hidup sungguh berwarna

dan poto masih hitam-putih.

Sekarang, poto sudah berwarna

dan hidup kami menjadi

hitam-putih.

Puisi ini memainkan ironi. Kemajuan teknologi yang bisa memotret objek senyata mungkin, dengan perpaduan warna yang bahkan over-realistis, justru tidaklah menjadikan hidup yang sesungguhnya ikut berwarna. Namun sebaliknya, di waktu sang penyair lahir di mana teknologi belum secanggih

sekarang, di mana poto masih hitam putih, hidup sang penyair malah lebih berwarna. Tubuh di sini hadir sebagai permainan persepsi. Tubuh kita mampu menangkap objek di luar diri kita, yang dalam fenomenologi Husserl disebutkan bahwa pengetahuan kita tak pernah kosong dari sesuatu; pengetahuan kita sudah selalu berisi sesuatu. Hal ini lazim disebut intensionalitas, konsep yang diadopsi oleh Husserl dari psikologisme Franz Brentano. Dalam puisi itu, sang penyair bertindak sebagai pengingat. Kegiatan menangkap objek dibedakan dari mengingatnya. Pada salah satu bab dalam buku yang sudah saya sebut di muka, Merleau-Ponty membahas tentang 'asosiasi dan proyeksi ingatan'. Asosiasi adalah pertautan antara gagasan, ingatan, atau kegiatan panca indra. Kegiatan mengingat adalah mengingat sesuatu yang pernah di alami di masa lalu, dan oleh karenanya sangat erat kaitannya dengan pengalaman, dan oleh sebab itu tak ada ingatan akan masa depan karena ia belum dialami. Dalam puisi di atas, sang penyair mempertautkan antara gagasan tentang kehidupan yang indah—yang diwakili oleh warna-warni, ingatan tentang masa lalu yang ia pernah hidup di sana, juga kegiatan panca indra yang menangkap objek kehidupan sebagaimana adanya—penuh warna—sekaligus menangkap apa yang sanggup ditangkap oleh potret pada waktu itu yang masih hitam-putih.

Interaksi tubuh dalam puisi Ghayath selalu dalam ketidak-utuhan, selalu dalam benturan luka. Tubuh yang pernah menangkap objek-objek di dunia dalam balutan warna-warni, kini seolah-olah berganti hitam-putih (monoton, tidak bahagia, tidak bergairah) seperti halnya poto zaman dahulu. Interaksi

tubuh yang lain dalam puisi yang lain juga tak kalah ironis. Dalam puisi *At-Tafashil* (Daftar Rincian), Ghayath berkata:

Lubang kecil itu,

sisa setelah terobosan peluru,

mengosongkan isiku

Semua mengalir dengan lembut

kenangan

nama kawan-kawan

vitamin C

lagu pernikahan

kamus Arab

suhu 27 derajat

asam urat

puisi Abu Nawas

dan darahku.

Bait di atas adalah sekian dari puisi panjang yang bercerita tentang si Aku yang ketika jalan-jalan di salah satu jalan di Siria ditembak oleh penembak jitu. Tubuh dalam puisi Ghayath selalu hadir dalam pesakitan. Dalam puisi ini,

tubuh yang lepas diberondong peluru, mengosongkan isi tubuh itu. Di sana, ada perpaduan yang menarik. Kenangan, nama kawan-kawan, lagu pernikahan, suhu 27 derajat, puisi Abu Nuwas adalah hal-hal yang artifisial, bukan entitas yang terjamah. Sementara itu, darah adalah suatu materi yang niscaya akan keluar ketika tubuh seseorang dilubangi peluru*, sama saja ketika kau membuat lubang di tangki air*—seperti kata Ghayath sendiri. Sementara itu, hal seperti vitamin C dan asam urat bukanlah benda atau materi, tetapi ia tetap merupakan bagian dari tubuh. Dari sini kita patut mempertanyakan: apakah tubuh itu materi? Sarah Izzuddin dalam buku yang sudah saya sebutkan di atas, sambil mengamini pendapat Merleau-Ponty, berpendapat bahwa tubuh bukanlah material. Merleau-Ponty mengkritik orang-orang yang menjadikan tubuh 'hanya' sebagai objek, misalnya dalam ilmu fisiologi (suatu cabang dalam ilmu biologi yang berkaitan dengan fungsi dan kegiatan kehidupan atau zat hidup). Kenapa tubuh bukan hanya sebagai objek di alam ini? Merleau-Ponty berkata:

> Tubuh bukan hanya objek di alam ini yang tunduk pada kekuasaan jiwa dan terpisah darinya. Tubuh harus dipandang dari instensi Ego; ia adalah intensi pandangan kita terhadap alam. Ia adalah tempat yang mana melaluinya, jiwa mengambil posisi jasmaniah dan historisitas tertentu.

Argumen itu dibangun di atas tesis bahwa sesuatu tidak mungkin menjadi subjek sekaligus objek. Tubuh adalah subjek yang mengobjek sesuatu di luar dirinya. Itulah yang namanya persepsi atau pengindraan. Jika tubuh adalah subjek, maka ia bukan objek. Jika ia bukan objek, maka ia tidak bersifat material seperti benda-benda. Tesis ini tentu harus sinkron dengan

pandangan fenomenologi tentang kemanunggalan tubuh-jiwa. Manusia adalah tubuh dan jiwa. Dan manusia, dengan ketunggalannya itu, bukanlah "sesuatu" seperti benda-benda lainnya.

Dalam penggalan puisi di atas, Ghayath tidak melupakan tubuh sebagai rangka manusia yang berisi darah, jeroan, dan seterusnya, tetapi meskipun demikian ia juga tidak melupakan bahwa tubuh adalah sebuah subjek yang punya kenangan, yang menyimpan nama kawan-kawan, puisi Abu Nuwas, lagu pernikahan, dan kamus Arab. Tubuh-jiwa itu adalah penjaga sesuatu yang bersifat non-material. Dengan matinya tubuh, sesuatu yang non-material itu akan hilang dengan cepat, lantas disusul darah, jeroan, tulang, kulit, dan menyatulah kita, pada akhirnya, dengan tanah. Tubuh dalam puisi ini adalah tubuh yang terluka. Persinggungannya dengan dunia luar selalu dalam bingkai yang ironis. Ghayath menikmati kehidupan di Barat, sedang pikirannya melayang ke tanah kelahiran, membayangkan entah siapa mati ditembak penembak jitu, meninggalkan kenangan, ingatan tentang puisi Abu Nuwas, lagu pernikahan dan seterusnya. Lebih jelas lagi terpotret lewat penggalan dari puisi yang sama seperti di bawah ini:

> *Begitu nyawa mulai meloloskan diri melalui lubang kecil yang telah dibuka oleh peluru, segala sesuatu menjadi lebih jelas. Teori relativitas berubah menjadi sesuatu yang terbukti dengan sendirinya, persamaan matematis yang dulu rumit kini menjadi masalah sederhana, nama-nama teman sekelas yang dulu kulupa kini kembali mengisi ingatan. Hidup, dengan segala pernak-perniknya, tiba-tiba mencorong: kamar tidur masa kanak-kanak, susu ibu, orgasme pertama, jalan-jalan di*

kamp, potret Yasser Arafat, aroma kepulan kopi di dalam rumah, suara azan subuh, Maradona di Meksiko tahun 1986, dan kamu.

Lubang di tubuh itu menjadi tempat lepasnya nyawa. Gambaran ini bertentangan dengan hampir semua agama samawi tentang keluarnya roh dari jasad. Sang penyair menggambarkan keluarnya roh itu melalui tubuh yang koyak, terlubangi, terluka. Ia memainkan hiperbola bahwa kematiannya memang disebabkan lubang itu yang meluapkan banyak darahnya sehingga ia mati lantaran itu. Teori-teori dalam fisika dan matematika yang dulu dipelajari dalam ranah kognisi, setelah nyawa melayang, mencorong dengan sendirinya dan kemudian menjadi sesuatu yang dialami. Relativitas Einstein adalah teori yang mengatakan bahwa waktu itu relatif dengan rumus terkenalnya: $\mathbf{E} = \mathbf{mc}^2$. Dalam puisi itu, nyawa yang meloloskan diri melalui lubang peluru digambarkan mengalami relativitas itu, yang sebelum ia terlepas dari tubuh hanya bertahan sebatas teori.

Semua hal yang digambarkan Ghayath di akhir penggalan puisinya itu adalah persepsi indra, beserta seluruh variannya (1) penglihatan—*kamar tidur masa kanak-kanak, jalan-jalan di kamp, potret Yasser Arafat, Maradona di Meksiko tahun 1986, dan kamu*; (2) pengecapan—*susu ibu*; (3) perabaan—*orgasme pertama*; (4) penciuman—*aroma kepulan kopi di dalam rumah*; (5) pendengaran—*suara azan subuh*.

Seluruh persepsi hadir sebagai ingatan yang mencorong begitu nyawa sedikit demi sedikit meloloskan diri dari tubuh. Kita tidak akan bisa tahu persis apa yang kita rasakan ketika menjelang ajal. Ghayath memberikan gambaran

itu bukan dalam rangka memfiksasi keadaan sesungguhnya. Ia tengah mempermainkan ingatan indah di masa lalunya, dalam memorinya, untuk ia hadirkan saat tubuh terluka atau sekarat. Tubuh dalam puisi Ghayath di sini masih memerankan fungsi penting bahkan ketika ia sekarat: melaluinya-lah ingatan tentang orgasme pertama datang, rasa susu ibu, aroma kepulan kopi, dan seterusnya. Pengalaman Ghayath dengan tubuh yang sakit adalah hasil akhir dari pengalamannya sendiri sebagai imigran. Lihatlah bagaimana mirisnya ia ketika menggambarkan matinya imigran dalam penggalan puisi *Al-'Ashimah* (Ibu Kota) di bawah ini:

Fisika

Semoga Allah melaknat fisika

Kenapa para imigran itu tenggelam,

dan setelah mereka menghirup napas terakhir,

mereka mengapung di atas air?

Kenapa bukan sebaliknya?

Kenapa manusia tidak mengambang

ketika masih hidup

dan tenggelam ketika sudah mati?

Tubuh sebagai subjek yang oleh Merleau-Ponty dianggap bukan materi ternyata harus tunduk kepada hukum fisika. Dalam fisika, tubuh akan

tenggelam ketika manusia masih menghirup napas, masih hidup, dan tubuh akan mengambang setelah tak ada lagi napas, setelah nyawa hilang. Tubuh memang punya faktisitasnya, yaitu Ada-untuk-dirinya-sendiri, seperti dalam filsafat fenomenologi Sartre. Suatu faktisitas adalah kenyataan yang tidak bisa ubah, diotak-atik, direkayasa. Dalam kesadaran subjek Sastre, tubuh bergelut dengan objek di sekitarnya sebagai Ada-untuk-dirinya sendiri. Sebuah meja adalah meja untuk subjek berkesadaran yang kualitas dan kuantitasnya ditentukan oleh subjek itu. Meja dalam kesadaran subjek adalah meja yang "berada" di samping kanan atau kiri, di depan atau di belakang, di atas atau di bawah, kecil atau besar, dan lain sebagainya. Kedalaman air yang ada di sungai, misalnya, bergantung kepada subjek sebagai entitas yang menyadari adanya air di sungai: sungai itu bisa dalam atau dangkal tergantung ukuran tubuh sang subjek yang ia sadari. Ukuran objektif seperti cm, m, km, dan lain-lain, tidak punya kuasa jika subjek sadar akan tubuhnya. Air berkedalaman satu meter mungkin dianggap dangkal oleh orang dewasa yang rata-rata punya tinggi 160 cm. Akan tetapi, kedalaman satu meter itu termasuk dalam bagi seorang anak kecil dan mampu menenggelamkannya. Ketinggian tubuh orang dewasa pun bervariasi: tergantung keturunan, ras, pola makan, dan kebiasaan. Ukuran tertentu akan berdampak beda di tiap-tiap orang.

Selain dari pada Ada-untuk-dirinya-sendiri, tubuh juga Ada-untuk-orang-(entitas)-lain. Tubuh kita tunduk oleh hukum fisika. Tubuh kita tidak melayang-layang di udara karena tubuh kita tunduk pada hukum gravitasi Newtonian. Tubuh kita akan hancur ketika bertabrakan, karena tubuh kita tunduk pada hukum tekanan. Dalam puisi Ghayath, kita melihat betapa

ironisnya tubuh-tubuh imigran itu ketika berusaha menyeberangi lautan untuk mendapat suaka. Betapa banyak kabar yang sampai kepada kita tentang imigran yang meninggal ketika kapal ringkih mereka terkena badai di lautan dan tubuh-tubuh mereka tersapu hingga ke pantai dan lupa membawa nyawa mereka. Ketundukan tubuh manusia pada hukum alam menyisakan kesakitan. Ketika keinginan manusia berlawanan dengan kehendak alam, misalnya dalam banyak kejadian bencana alam, manusia seketika tersentak. Dalam ekspresi Ghayath, ia sampai pada tahap mengutuk hukum fisika itu. Dan itu berlaku untuk semua jenis bencana, juga bencana kemanusiaan di Irak. Siria, Palestina, di mana tubuh kolega-kolega Ghayath takluk oleh amuk bom, peluru nyasar, pukulan algojo, sementara Ghayath, di suatu belahan dunia yang dingin itu, hanya bisa berceletuk dalam puisinya *La Astathi'ul Hudhur* (Aku Tak Bisa Hadir):

> *Ya, aku tidak bisa hadir. Jalan antara sajakku dan Damaskus terputus karena alasan post-modern: kawan-kawanku naik menuju Tuhan dengan kecepatan melebihi prosesor komputerku. Alasan lain berkaitan dengan seorang perempuan yang aku temui di utara dan membuatku lupa rasa susu ibuku. Alasan lainnya lagi berhubungan dengan ikan di dalam akuarium yang tak menemukan orang yang memberinya makan ketika aku tidak ada.*

Ya, tubuh Ghayath tidak bisa hadir, tubuh gempalnya itu, tubuh bersih dan sehatnya itu, dan ia hanya bisa mengabarkan tubuh orang lain yang terluka, tubuh orang-orang yang sekarat di negerinya sendiri.

Sapardi Telah Mati, Kita yang Membunuhnya

SIAPA yang menyangkal keindahan puisi *Aku Ingin* yang dikarang oleh penyair besar Indonesia Sapardi Djoko Damono? Baik orang awam maupun kritikus sastra mengakui bahwa puisi itu adalah salah satu *masterpiece* sastra Indonesia. Orang awam menaruhnya secara terhormat di kertas undangan pernikahan dan para kritikus tanpa henti mengapresiasinya tinggi-tinggi dalam buku-buku mereka. Sapardi benar-benar gambaran penyair paling ideal yang ada di benak orang yang belajar sastra terutama puisi dan ia juga mempengaruhi banyak penyair muda dari tahun 80-an sampai saat ini.

Tetapi dahulu tetaplah dahulu. Penyair bisa menua dan ide di kepalanya bisa tumbang seperti pohon yang rapuh. Dibandingkan kawan seangkatannya seperti Goenawan Mohamad, Taufik Ismail, dan Sutardji Calzoum Bachri, Sapardi bisa dibilang paling produktif. Di umur senjanya ia bahkan mampu menulis novel *Hujan Bulan Juni* yang sebentar lagi mendapat haknya dalam wahana lain yaitu film. Untuk urusan kuantitas, karya-karya Sapardi di umur tuanya menjadi bukti bahwa usia tidak lantas menyudahi orang untuk berkarya. Namun demikian, selain kuantitas, kita juga punya pertimbangan lain yang lebih penting: kualitas. Apakah karya-karya Sapardi di masa tuanya mampu mengungguli atau paling tidak menyamai pencapaiannya tiga atau empat puluh tahun lalu? Ini pertanyaan yang mesti dijawab dengan jujur.

Sebelum melangkah jauh, ada dua hal yang perlu diperhatikan terlebih dahulu. Pertama, kenapa kita mesti bertanya soal kualitas karya Sapardi di usia

senjanya? Berulangkali saya tegaskan bahwa orang zaman sekarang cenderung memanfaatkan ketokohan untuk melegitimasi suatu kualitas. Hal ini sangat berbahaya bagi masa depan sastra Indonesia. Pasalnya, yang menjadi pertimbangan dalam kesusasteraan bukan lagi *karya* tapi *penulis-karya*. Jika penulis pernah menganggit *masterpiece* di masa lalu kemudian dikenal, ia bisa dengan mudah memanfaatkan ketokohannya untuk menarik pembaca, sejelek apapun karyanya saat ini. Atau, penulis yang tidak pernah punya *masterpiece* tapi berada di lingkarang nama-nama besar kemudian ia diangkat oleh nama-nama besar itu sebagai seorang master. Atau, penulis yang belum pernah berkecimpung di dunia sastra tapi menjadi tokoh di bidang lain dan memiliki banyak uang kemudian menyulap dirinya menjadi bagian dari tokoh sastra paling berpengaruh. Atau, gabungan dari itu semua!

Kedua, jawaban jujur atas pertanyaan pahit di atas tidak boleh selugu jawaban dari pertanyaan "sudah makan belum?" karena ia tidak butuh banyak penjelasan dan bukti. Tapi jujur dalam hal ini adalah penelusuran terhadap karya bersangkutan dan menilai karya itu secara objektif. Saya pernah ngobrol dengan salah satu kawan di komunitas saat saya menyetorkan puisi saya untuk dikomentari (atau lebih tepatnya dibantai). Isi obrolan kami adalah soal kualitas karya. Kawan saya itu mengatakan bahwa kita memang tidak bisa membuat karya yang sempurna karena kita bukan Tuhan. Dari sekian banyak puisi dalam antologi, tidak mungkin semuanya berhasil dari segi kualitas. Begitu juga dari sekian banyak buku antologi yang ditulis, tidak semuanya mampu abadi. Perkataan kawan saya ada benarnya. Tapi karya akan menjadi

bagian dari masyarakat jika ia sudah disebarluaskan dan oleh sebab itu kemungkinannya hanya ada dua: bagus atau jelek. Tidak ada yang lain.

Setelah panjang lebar, marilah kita masuk ke karya Sapardi.

Saya tidak akan membahas semua karya Sapardi yang saya nilai tidak berhasil. Karena tentunya itu tidak tertampung dalam tulisan singkat ini. Saya akan mengambil puisi Sapardi yang terbit di basabasi.co sekitar sebulan yang lalu. Ada lima puisi yang dimuat di sana, tapi saya akan membahas tiga saja. Puisi pertama yang berjudul "Kita Ini di" berbunyi demikian:

kita ini di negeri apa? kau kudengar tertawa

topimu baru saja diterbangkan angin

ketika kau mencoba mendekat

ke tepi Tondano. Hanya kita tampaknya

angin menyisir tepi danau bercakap

kepada riak air. Kau menubrukku

ada yang ingin menerbangkan rambutmu:

aku berbisik padamu, ini hari Minggu

hanya angin tampak bermain dengan cahaya

hanya kita yang menunjuk ke tengah danau

merentang benang-benang gerimis 12 warna

untuk kita tenun menjadi bianglala ganda

meninggalkan danau itu aku membimbingmu

bianglala yang terbit dalam kenangan kita

masih akan tinggal, masih akan tinggal lama

setelah danau lenyap dari pandangan kita

Yang pertama kali ingin saya ketengahkan adalah soal pencapaian. Puisi di atas tidak mampu menandingi pencapaian puisi-puisi dalam antologi *Hujan Bulan Juni*. Bahkan secara estetika malah menurun drastis. Hal itu disebabkan oleh beberapa perkara. Pertama, puisi-puisi dalam *Hujan Bulan Juni* memagutkan diri dengan ide yang jelas dan terstruktur (meskipun akhirnya kita bisa memaknai puisi-puisi itu dengan beragam jalan). Sementara puisi di atas hanya bertahan sebagai permainan kata. Ide yang ingin diketengahkan sangat samar atau bahkan sama sekali tidak ada. Puisi yang kosong ide tak ubahnya otak yang tak punya pengetahuan. Atau hati yang tak punya daya merasa. Akibatnya semuanya menjadi kering. Kering karena tidak menyentuh sisi intelektualitas kita. Dan kering karena tidak menyentuh intuisi kita. Lihatlah keutuhan puisi di atas. Apa yang ingin disampaikan oleh Sapardi? Tidak lebih dari penggambaran situasi yang memanfaatkan tokoh "aku" dan

"kau" yang seolah-olah hadir hanya sebagai figuran. Teori struktural bisa lebih mempertajam kritik ini di mana ia memandang puisi sebagai suatu keutuhan bukan parsialnya. Dan seperti yang saya singgung sebelumnya, keutuhan puisi ini berhadapan dengan ide yang abstrak, yang menjadikan puisi ini tidak berbicara dengan sendirinya, terbisukan oleh "salon kata-kata".

Kedua, puisi di atas sangatlah longgar. Antar-baris tidak membentuk satu keutuhan. Terdapat jarak terlalu panjang antar-kalimat (atau dalam bahasa Nirwan Dewanto disebut Juktaposisi) untuk diterka apa hubungan satu dengan yang lainnya. Simak misalnya kalimat ini: *Kau menubrukku/ ada yang ingin menerbangkan rambutmu:/ aku berbisik padamu, ini hari Minggu.* Antara baris *Kau menubrukku* dengan *ada yang ingin menerbangkan rambutmu* sangatlah jauh dan terkesan tak ada kaitannya. Akibatnya kalimat demi kalimat dalam puisi di atas lepas satu persatu untuk menyembulkan maknanya sendiri-sendiri. Memasuki bait kedua dan ketiga, kita merasa bahwa bait pertama dan kedua tidak ada artinya sama sekali. Jika yang ingin dihadirkan oleh sang penyair adalah kenangan, bait kedua dan ketiga tidak mewakili maksud yang diinginkan. Padahal di bait terakhir tertulis sangat jelas bahwa *kenangan kita masih akan tinggal, masih akan tinggal lama*. Kenangan macam apa yang ingin dibangun oleh bait pertama, kedua, dan ketiga sehingga keindahannya masih akan dikenang oleh "kita" bahkan setelah *danau lenyap dari pandangan*? Puisi di atas seperti puisi yang masih ingin menemukan bentuknya. Padahal sang penyair telah menjadi tokoh dalam sastra Indonesia yang karyanya selalu ditunggu oleh khalayak.

Selain itu, jika kita lihat di bait ketiga, ada ketimpangan paduan imaji dan visual yang sangat kentara. Baris pertama berbunyi *hanya angin tampak bermain dengan cahaya.* Baris kedua berbunyi *hanya kita yang menunjuk ke tengah danau.* Peralihan dari gambaran alam ke gambaran manusia sangatlah kasar. Bahkan penghubungnya, atau sesuatu yang seharusnya menjadi jembatan citraan, tampak begitu kaku. Baris pertama seolah tanpa makna jika kita merujuk ke baris ketiga. Karena di baris pertama ada *hanya* yang berarti "tak ada sesuatu yang selainnya" sementara baris ketiga justru mengkhianati *hanya* yang ada di baris pertama. Berarti, yang hadir di sana "bukan-hanya" angin yang tampak bermain dengan cahaya, tapi juga benang-benang gerimis 12 warna. Baris kedua juga mengkhianati baris keempat karena subjek yang melakukan sesuatu ternyata "tidak-hanya" menunjuk ke tengah danau tapi juga menenun 12 warna untuk dijadikan bianglala ganda.

Juga soal 12 warna yang dalam hal ini perlu dipermasalahkan. Si "aku" di puisi itu ingin menenun 12 warna menjadi bianglala ganda. Dari pelajaran paling awal yang kita terima di SD, pelangi itu memiliki 7 warna dasar. Sering disingkat menjadi *mejiku hibiniu* (merah, jingga, kuning, hijau, biru, nila, ungu). Jika yang dimaksud oleh sang penyair dari benang-benang gerimis adalah prisma yang menghasilkan pelangi akibat dari memantulnya cahaya matahari, maka yang dihasilkan oleh proses itu adalah cahaya yang kita kenal sebagai pelangi. Pelangi berjumlah tujuh warna. Jika yang dimaksud dua belas warna yang ada di puisi itu adalah warna pelangi, maka jumlahnya kurang satu. Karena 12 dibagi dua menjadi 6. Pelangi atau bianglala ganda adalah

hasil dari enam kali dua. Barangkali dalam hal ini sang penyair sedikit silap, ataukah ia memang memaksudkan arti yang lain?

Tidak jauh beda dengan puisi pertama, puisi berikut ini benar-benar tak pantas dihasilkan dari tangan seorang penyair besar. Puisi itu bertajuk "Kalau Kita Nanti":

kalau kita nanti sudah sangat tua

aku di sini dan kau di sana

yakinkah kau bahwa di seberang samudra

ada yang masih merawat bianglala

Kesederhanaan dalam puisi ini bukanlah kesederhanaan yang sublim seperti dalam puisi *Aku Ingin*. Puisi ini sederhana dalam arti *biasa-biasa saja*. Tak ada makna yang hendak disembunyikan di sana. Pikiran kita tak tersentuh untuk mendalami isi dari puisi ini. Dan bahkan perasaan kita tak benar-benar terenyuh karena makna yang hadir dari puisi ini sungguh sangat lazim dan klise. Penggunaan samudra untuk berbicara jarak sangatlah umum digunakan bahkan oleh penyair yang baru terjun di dunia sastra. Apalagi diksi bianglala yang bermakna keindahan, anak kelas enam SD pun membayangkan hal yang serupa. Merawat bianglala bermakna merawat yang indah, bisa berupa kenangan. Apakah tak ada lagi diksi yang bisa mewakili keindahan selain bianglala, pelangi? Ataukah sang penyair terlalu tua untuk memikirkan hal-hal yang terlalu mendalam.

Saya tidak tahu apakah puisi ini ada dalam buku novel *Pingkan Melipat Jarak* yang baru terbit atau tidak. Jika memang ada, apakah kita bisa melepaskan keutuhan puisi ini dengan keutuhan novel itu sendiri? Apakah lima puisi yang dimuat di situs yang saya sebutkan tadi dengan begitu mendapatkan pembelaan dari novelnya? Saya rasa jawabannya negatif. Meskipun puisi ini mau tidak mau harus kita kaitkan dengan novelnya, toh bukankah novelnya adalah perpanjangan tangan dari puisi, yang mana dalam hal ini novel *Hujan Bulan Juni* dari puisi yang judulnya sama dan novel *Pingkan Melipat Jarak* dari puisi *Melipat Jarak*? Berarti di sana ada dua kali kerja alih wahana: dari puisi ke novel, dari novel ke puisi. Kita tahu, alih wahana adalah kegiatan kesenian yang memiliki tiga konsekuensi: (1) adakalanya karya yang dialih-wahanakan lebih bagus dari wahana sasaran, (2) adakalanya kedua-duanya sama bagusnya, (3) adakalanya hasil alih wahananya malah lebih buruk. Dan saya rasa untuk karya Sapardi yang ini masuk di konsekuensi nomor tiga.

Dalam pada itu, puisi-puisi di situs yang saya sebutkan tadi dikhususkan buat Pingkan, tokoh dalam novel *Hujan Bulan Juni* dan *Pingkan Melipat Jarak*. Pingkan di *Hujan Bulan Juni* (yang sudah saya baca) digambarkan punya hubungan dengan Sarwono, tokoh lelaki melankolis yang suka menulis puisi. Novel itu dibangun oleh konflik yang sederhana tapi dalam. Saya membacanya satu kali duduk, tetapi memikirkan kisahnya sampai seminggu. Dengan hadirnya puisi "Kalau Kita Nanti" untuk menambah efek tertentu dalam kisah *Hujan Bulan Juni* (dan atau *Pingkan Melipat Jarak*), justru sangat disayangkan. Saya tidak peduli bagaimana *ending* kisah antara Pingkan

dengan Sarwono. Yang saya pedulikan adalah: bila kisah itu berakhir sedih, puisi untuk menduplikat kesedihan Sarwono (yang diwakili oleh "Kalau Kita Nanti") sangatlah pasaran, tipikal penyair galau yang menulis puisi karena patah hati. Dan akibatnya kita pun bertanya-tanya: Apakah Sapardi tipikal penyair seperti itu?

Puisi terakhir yang akan saya bahas berjudul "Ada yang Tak". Begini bunyinya:

ada yang tak hendak susut

saat seutas cahaya menegang

menjelma garis tipis

yang menyekat kita

ternyata kita masih juga ada

dalam denting-denting hening

tetes demi tetes luruh

tak hendak jenuh

seutas garis tipis, tipis saja

memisahkan kita

agar masih berdebar mendengar

agar masih saling mendengarkan

Ada dua jalan masuk untuk menilai ucapan, apapun itu, yaitu logika dan estetika. Logika berperkara dengan kebenaran dan estetika berperkara dengan keindahan. Keduanya punya ranahnya masing-masing. Meskipun sastra bertaut-erat dengan keindahan, tapi itu tidak berarti bahwa karya sastra harus sama sekali tidak mengindahkan logika. Karya sastra adalah bagian dari ucapan, bagian dari kata-kata, dan oleh sebab itu, logika bisa digunakan untuk menilai kelayakannya. Puisi di atas pertama kali saya dekati dengan estetika. Memang ada keindahan di sana. Kata-kata yang dimainkan begitu memesona. Namun saya pun segera beranjak ke logika. Dan di sinilah masalah muncul dan puisi itu harus mempertaruhkan nyawanya.

Kalimat yang pertama kali mengganggu adalah *seutas cahaya menegang*. Memang, saya bisa membayangkan bagaimana seutas cahaya bisa menegang. Ya, itu ranah imajinasi. Tetapi apakah benar seutas cahaya bisa menegang? Di sini kita berhadapan dengan sains, yaitu fisika. Cahaya adalah energi berbentuk gelombang elektromagnetik. Nah, sifat cahaya adalah ia tak pernah bisa melengkung tanpa medium apa-apa seperti cermin. Cahaya senantiasa merambat lurus. Diksi *seutas cahaya menengang* mengandung makna kontradiktif bahwa cahaya bisa saja melembek atau melengkung (sebagai lawan dari kata menegang). Apalagi di situ ada kata seutas, yang ketika cahaya itu muncul, misalnya dari laser, justru akan semakin tampak kelurusan atau

ketegangannya. Berarti, cahaya tidak akan pernah tidak menegang (jika diksi ini bisa mewakili "kelurusan" bidang cahaya).

Selain itu, diksi *garis tipis yang menyekat* juga bermasalah. Memang, itu sebuah bentuk hiperbolik, yakni, cahaya yang menjelma garis tipis, yang seharusnya tak berarti apa-apa bagi "kita" justru malah menjadi pemisah. Tapi itu hanya terjadi dalam angan, tidak dalam kenyataan. Yang lebih problematis lagi adalah bait terakhir. Seutas garis tipis yang dari cahaya malah dihubungkan dengan indra pendengaran bukan indra penglihatan. Padahal, cahaya tidak pernah bisa memisahkan antara suara dengan suara. Cahaya tidak berhubungan dengan bebunyian, tapi hubungannya dengan penampakan. Jadi, usaha memisahkan antara "aku" dan "kau", dengan seutas garis tipis dari cahaya atau bahkan dengan garis super-tebal pun, tak akan mungkin menghalangi "kita" *agar masih berdebar mendengar/ agar masih saling mendengarkan.* Jika diukur dari logika bahasa, puisi ini sangatlah kacau.

Di bait kedua, kita temui juga beberapa kejanggalan. Dua baris terakhir, yakni *tetes demi tetes luruh/ tak hendak jenuh* berhubungan secara langsung dengan dua baris di atasnya. Tapi dua baris di atasnya ternyata justru membuat dua baris terakhir menjadi tidak relevan. Frasa *denting-denting hening* adalah sebentuk hiperbola. Hening digambarkan punya suara yang justru sangat keras. Kata denting lebih keras daripada kata, misalnya, ricik. Dan di situ sang penyair agaknya ingin memadukan antara sengau "ing" pada *denting* dengan "ing" pada *hening* yang justru menegaskan permainan katanya yang seolah dipaksakan. Dua baris terakhir menjadi tidak relevan karena di dua baris sebelumnya sang penyair tidak memberi tanda apa pun

bahwa denting-denting itu mengarah pada peminjaman sifat-sifat air. Oleh karenanya kata *tetes demi tetes* di situ menjadi bermasalah. Jika sang penyair menggunakan ricik hening, mungkin itu bisa dimaklumi. Baris terakhir juga sangat memaksakan. Kata *jenuh* ingin mengejar rima di baris sebelumnya yaitu *luruh*. Padahal jika kita renungi, apa kaitan (baik simbolik maupun estetik) antara luruh dengan jenuh? Lagi-lagi, ini sekaligus menandakan bahwa sang penyair masih terlalu peduli dengan permainan kata-kata. Ide yang diangkat belum menjadi rahim bagi puisi.

Tulisan ini akan saya tutup dengan pengandaian yang sudah lama mengendap di pikiran saya. Chairil Anwar beruntung karena ia meninggal di puncak karyanya. Meskipun menurut Nirwan Dewanto sangatlah mungkin puisi-puisinya bisa lebih berkembang lagi jika saja ia berumur sepuluh tahun lebih panjang. Chairil sudah menjadi apa yang ia inginkan: *hidup seribu tahun lagi*. Napasnya pungkas, tapi karyanya masih memberi udara bagi kita. Mati muda adalah suatu keberuntungan seperti kata Soe Hok Gie. Dan Chairil memang beruntung, sebab andaikata ia berumur sangat panjang, boleh jadi ia juga akan menyumbangkan sampah bagi sastra Indonesia. Bagaimana dengan Sapardi? Meskipun ia masih hidup, lebih baik kita menganggapnya sudah tiada agar kita semata-mata belajar dari karya yang kualitasnya benar-benar abadi. Ya, Sapardi telah mati, kita yang membunuhnya.

Daftar Bacaan:

Damono, Sapardi Djoko, *Hujan Bulan Juni* (Gramedia, 2015)

Dewanto, Nirwan, esai *Hujan Logam, Mayat Oleander* (http://salihara.org/kalam/back-issues/kalam-262014)

Dewanto, Nirwan, *Situasi Chairil Anwar* (dalam *Aku Ini Binatang Jalang*, Chairil Anwar, Gramedia, 2012)

http://basabasi.co/sajak-sajak-untuk-pingkan-sapardi-djoko-damono/

Khaldun, Ibn, *Muqaddimah*, jilid 3 (Maktaban Usrah, 2008)

Mu'adda, Al-Husaini, dalam *Diwan Al-Mutanabbi* (Dar El-Khulud, 2012)

Pradopo, Rahmat Djoko, *Pengkajian Puisi* (Gajah Mada University Press, 2014)

Ushfur, Jabir, *Al-Shurah Al-Fanniyyah*, cet. 3 (Al-Markaz Al-Tsaqafi Al-'Arabi, 1992)

APRESIASI

Membayangkan Hari Tua Bersama Chairil dan Hemingway

HARI tua bisa dijalani hanya pada saatnya, tapi ia bisa dibayangkan kapan saja, semau kita. Masalahnya, hari tua bagi yang belum sampai ke sana adalah masa depan yang tidak diketahui. Oleh karenanya pepatah klise kadang menjadi hal yang paling bisa dipegang: "Apa yang kamu lakukan di hari muda, menentukan bagaimana hari tuamu." Dan orang berbondong-bondong mematuhi pepatah ini agar masa tuanya seindah yang mereka bayangkan: duduk di teras rumah pagi dan sore hari, membaca koran dan menyeruput kopi, uang pensiunan mengalir tiap bulan—misalnya. Tapi bagaimana jika pepatah bisa saja patah dan masa depan dan hari tua memilih jalannya sendiri di luar kehendak kita?

"Membayangkan" adalah kerja imajinasi, sebuah ruang yang tak patuh pada logika dan inskripsi. Yang paling tahu hidup kita adalah diri kita sendiri. Kita bisa membayangkan yang indah-indah di masa depan, tapi kita harus realistis di waktu yang bersamaan. Dan anehnya, kadang berpikir relistis bisa kita pupuk dari membaca dunia fantasi, dunia imaji, dunia tak nyata. Seperti ketika kita membaca puisi Chairil Anwar yang tidak terbit di buku manapun, bahkan di antologi lengkap "Aku Ini Binatang Jalang". Puisi Chairil berjudul "Hari Tua" ada di arsip Pusat Dokumentasi H.B. Jassin. Chairil pernah memberikan buklet-buklet yang berisi catatan-catatan kepada sahabatnya itu, dan belum pernah diterbitkan. Majalah tempo edisi spesial Chairil Anwar

(terbit 21 Agustus 2016) memuat sebagian arsip puisi dan catatan Chairil. Dan mari kita simak puisi berjudul "Hari Tua" itu:

Tetaplah padaku, Juwita, sebab api makin mati

anjingku dan aku sudah tua, ketuaan bakal mengelana

Lelaki bernapsu teruna bikin menghilang pancaran air terbang

sangat kaku bakal mencinta

untuk maju, terlalu beku untuk bercinta

Kuambil buku dan dekatkan diri pada dia

Bolak balik lembaran kuning lama; dari menit ke menit

jam berdetik kena kalbuku; sebuah kawat kering

Bergerak

aku tak kuasa lajari lautanmu, aku tak kuasa edari

Ladangmu, juga pegununganmu, juga lembahmu

Tidak bakal lagi, juga tidak pertarungan nun disana

Dimana perwira muda kumpulkan lagi barisan yang

pecah

Hanya tinggal tenang sedangkan pikiranku mengenangkan

keindahan nyala api dari keindahan

Chairil mati di usia yang sangat muda, 27 tahun. Dan di usianya yang segitu ia sudah mengenal kebijaksanaan hidup. Misalnya ungkapan terkenalnya "hidup hanya menunda kekalahan", menjadi bukti bahwa "aku ingin hidup seribu tahun lagi" hanyalah retorika yang menghinggapi masa pubernya, dengan nyala api yang masih menjilat-jilat. Meskipun ia mati muda, ia pernah membayangkan masa tua; suatu masa yang ia tak pernah sampai kepadanya. Dan dari puisi "Hari Tua", kita bisa tahu masa depan apa yang ada di pikiran Chairil dan bagaimana ia ingin mengarungi masa tua.

Chairil terkenal sebagai penyair bohemian, hidupnya berpindah-pindah dan tidak pernah mapan. Termasuk dalam kisah cinta, kita tahu dalam puisi-puisinya, ia pernah membubuhkan beberapa nama perempuan seperti Sri Ajati dan Dien Tamaela. Chairil adalah gambaran seorang seniman yang sesungguhnya, tampilannya nyentrik dan penuh semangat dan berapi-api.

Tapi kita tahu, puisi Chairil menjelang akhir hayatnya adalah puisi yang redam, tenang bagai laut tanpa gelombang. Mungkin ia telah tahu bahwa hidupnya tidak lama lagi, sebuah isyarat yang entah datang dari mana. Puisi berjudul "Yang Terampas dan Yang Putus" dan "Derai-Derai Cemara" menjadi saksinya. Di pungkasan puisi yang pertama, ia berbisik "tubuhku diam dan sendiri, cerita dan peristiwa berlalu beku". Di puisi kedua semuanya tampak lebih eksplisit, "dan tahu, ada yang tetap tidak diucapkan/ sebelum pada akhirnya kita menyerah".

Puisi "Hari Tua" juga bernada demikian. Chairil tak tahu bahwa ia tidak akan pernah sampai menjalani hari tua, tapi ia membayangkannya dengan sangat manis. Ia membayangkan tak ada lagi pengelanaan yang menyala-nyala, "sebab api makin mati". Di hari tua, ia hanya akan duduk di kursinya sambil mendekatkan diri ke buku, membolak-balik halamannya yang lama, menguning dan kusam. Bahkan tubuhnya dan hasratnya tak segarang dulu, ia sudah tak kuasa lajari lautan, tak kuasa edari ladang, juga pegunungan, juga lembah. Juga tak bisa bertarung lagi bersama perwira yang mengumpulkan barisan yang pecah. Dan "hanya tinggal tenang sedangkan pikiranku mengenangkan/ keindahan nyala api dari keindahan". Chairil mengajak kita untuk menjadi romantis pada diri sendiri, meskipun "hari tua"—sesuatu yang belum terjangkau, bisa mengkhianati kita dengan dua kemungkinan: (1) adakalanya kita tak akan sampai kepadanya; (2) adakalanya ia tak seperti apa yang kita bayangkan.

Kemungkinan pertama sudah terpoteret dari Chairil Anwar dan puisinya. Kemungkinan kedua, bisa kita potret dari novel terkenal Ernest Hemingway "Lelaki Tua dan Laut". Cerita dalam novel ini lebih gemuk dari halamannya yang tipis dan bisa dibaca sekali duduk. Di balik ceritanya, tersimpan karakter tokoh yang minta dikaji dengan mendalam misalnya menggunakan ilmu psikologi. Lelaki tua itu menjalani hari tua bukan dengan teras rumah dan kopi dan koran serta uang pensiunan. Ia hidup dengan perahu, angin laut, sengat matahari, rasi bintang, dan ikan yang ia ajak bicara. Ia membaca koran kemaren, mencari berita tentang bisbol dan menceritakannya kepada lelaki muda yang menemani hari-harinya di daratan. Setiap pagi hari di mana ia

berangkat ke laut adalah saat menuju hal yang tak pasti. Delapan puluh empat hari ia gagal menangkap seekor ikan pun. Tubuhnya yang renta tak lagi mau kompromi dengan tekatnya yang kuat. Bagamana pun, masa tua telah mengikis kekuatan masa mudanya yang biasa ia gunakan untuk adu panco di kedai-kedai minuman dekat pantai.

Tak diceritakan—dan memang tak perlu, apa sebenarnya impian masa muda lelaki tua dalam novel itu. Kita hanya menemukan flasback: pemuda yang tangguh yang bisa adu panco sampai beberapa hari *non-stop*. Lelaki tua itu adalah tipe orang yang tak mau membayangkan terlalu banyak. Ia hanya akan fokus pada apa yang sedang ia hadapi. Karena keinginan berlebih di saat yang tidak tepat tak bisa membantu apa-apa, malah membikin risau dan menggangu pekerjaan. Meskipun kita tak tahu apa impian masa mudanya, tapi lelaki tua itu adalah potret alami di mana masa tua kadang tidak seindah yang kita bayangkan. Dalam masyarakat kita, tokoh lelaki tua itu barangkali tidaklah spesial. Dalam arti, terlalu banyak contoh yang bisa kita saksikan secara langsung di kehidupan nyata. Lelaki tua yang berjualan terong di pasar kumuh; lelaki tua yang menggotong hasil bumi dari rumah ke pasar semalaman penuh; lelaki tua yang masih mencangkul sawahnya sendi-sendinya sering encok; dan ribuan gambaran lelaki tua yang nasibnya hampir serupa dengan tokoh dalam novel itu.

Tapi lelaki tua dalam novel itu tetaplah gambaran paling ideal untuk membayangkan kemungkinan terburuk dari hari tua. Bagaimana tidak? Setiap ia berangkat melaut ia tak tahu apakah ia akan kembali lagi ke daratan, boro-boro sampai membawa ikan tangkapan. Di laut itu, di mana hari hanya

dihitung oleh terbit-tenggelamnya matahari, ia bertarung dengan ikan tangkapannya, beradu kesabaran sampai beberapa hari, mempertaruhkan kebijaksanaannya sebagai lelaki tua yang tidak buru-buru meskipun tangan kirinya kram akibat mempertahankan kail. Membayangkan kegigihan yang melampaui kemiskinan itu, saya bergidik dan bertanya: apakah sedemikian jahatnya kehidupan ini terhadap seorang lekaki tua yang sudah renta? Mebayangkan kesendirian hidup yang melampaui akal sehat itu, saya menyangsikan: apakah hidup harus terbebani hal-hal lain yang tidak ada hubungannya dengan kenyataan misalnya dosa? Lelaki tua itu sendiri pernah berseloroh: "tanpa dosa pun sudah cukup ada masalah". Ya, hidup yang sungguh kenyang dengan masalah harus ditambah dengan adanya masalah dosa. Jika hdiup kita sudah penuh dengan masalah, apakah kita harus pula menanggung dosa dari masalah itu? Apakah masalah bisa menyelasikan dosa? Apakah dosa bisa menyelaikan masalah? Ah, lelaki tua itu hanya suntuk; ia terlalu banyak berpikir dan berharap di tengah lautan yang maha luas.

Dan hidup pun berakhir dengan menyerah. Setelah berhasil menangkap ikan, ternyata masalah tak kunjung menjauh. Ikan marlin besar tangkapannya ia kaitkan di samping perahu karena telalu besar untuk dimasukkan ke dalam perahu. Dan itu mengundang hiu-hiu untuk mendekat. Lelaki tua itu harus berjibaku dengan hiu yang mengincar ikannya siang dan malam sebelum akhirnya sampai daratan. Dan ia kehabisan senjata untuk melindungi tangkapannya itu. Ia menyerah dengan kepiluan tak ada obatnya. Masa tua seperti itu mungkin bukanlah yang ia inginkan di watktu muda dulu. Dan kita pun tak mau membayangkan akan menjalani hari tua dengan nasib yang

hampir serupa dengan si lelaki tua itu. Tapi pepatah klise akan menghibur kita dengan berkata: "Hidup di dunia hanya sementara, masih ada kehidupan setelah kematian". Dan sialnya, pepatah itu menambah daftar panjang keresahan kita andai saja kita akan sampai pada masa tua. Bagaimana nasib saya setelah mati nanti? Itu pertanyaan menjengkelkan bagi orang yang masih percaya adanya dosa, seperti kita.

Tuhan Chairil, Tuhan Penyair

Melalui penelusuran 4000 tahun sejarah Tuhan yang panjang itu, Karen Armstrong mencapai satu kesimpulan yang cukup mengejutkan: Tuhan yang dihayati akhirnya menggantikan Tuhan yang diciptakan dalam kepercayaan (*al-ilah al-makhluk fi al-i'tiqad*—meminjam istilah Ibn Arab). Dengan demikian, berarti Tuhan sungguh sangat personal. Personal di sini memiliki dua makna: (1) personal karena ikut andil dalam gerak sejarah; (2) personal karena sebanyak jumlah orang di dunia ini, sebanyak itulah jalan menuju Tuhan. Tetapi sayangnya, Karen tidak mengeksplor lebih dalam apa dan bagaimana Tuhan para penyair. Barangkali karena ia menganggap bahwa itu sudah terwakili oleh Tuhan kaum mistikus. Jelas, tidak setiap penyair *cum* mistikus, meskipun kebanyakan mistikus sekaligus merangkap penyair. Andai kata buku *A History of God* ditambah satu bab lagi, yakni Tuhan kaum penyair, maka buku itu akan benar-benar lengkap memotret sejarah Tuhan. Tetapi saya patut bersyukur, justru karena di dalam buku itu tidak ada pembahasan yang saya maksud, tulisan ini menjadi mungkin untuk dilahirkan.

Ketika membaca puisi-puisi Arab—klasik maupun kontemporer, saya menemukan ada yang unik dalam cara beragama. Periode wahyu, yang membawa konsekuensi 'membahayakan' bagi permenungan puitik, tidak lantas sepenuhnya menghancurkan puisi. Penyair yang tidak terbawa oleh arus utama keagamaan, masih memiliki personalitas yang tinggi dalam bertuhan. Mereka enggan mengandalkan meta-narasi-ketuhanan yang

disediakan oleh agama, yang, oleh satu dan dua hal, menjadi seolah-olah kaku dan terlalu rigid. Dalam pada itu, kontemplasi atas puisi-puisi Arab, saya kira akan lebih menarik jika diberi ruang yang khusus di luar tulisan singkat ini (saya sudah merancang ide mengenai "Beragama dengan Puisi"—dah anggaplah tulisan ini sebagai pengantar ke arah sana). Maka, saya akan mengahadirkan perspektif alternatif berkenaan dengan cara bertuhan itu dari penyair kebanggan kita, Chairil Anwar.

Diakui atau tidak, Chairil Anwar, dengan poto memegang rokok yang ia isap, wajah yang melankolis, sorot mata yang tajam, dan rambut yang klimis, adalah persona pembendaharaan awal penyair-penyair Indonesa yang lahir setelah ketokohan Chairil. Maka muncullah persepsi yang kadang kurang tepat: penyair harus urakan. Anehnya, persona kepenyairan seperti ini agaknya hanya ada di Indonesia. Di negeri lain, penyair malah tampil sangat rapi dan necis. Di dunia Arab, contoh umum yang bisa kita verifikasi ialah misalnya Mahmoud Darwish, yang ketika membacakan puisi-puisinya di suatu acara, selalu memakai jas dan dasi yang lebih rapi dari sales-sales panci masak. Chairil tidak bisa disalahkan dalam hal ini. Penampilannya bukan efek langsung dari kepenyairannya, tapi justru hal itu lahir dari gairah dan semangat masa mudanya dengan tantangan hidup yang tidak mudah.

Lazim diketahui bahwa Chairil adalah penyair zaman peralihan. Ia tumbuh di zaman Jepang dan dikuburkan di zaman kemerdekaan. Seperti puisi-puisi perjuangannya yang menggelora (tengoklah misalnya puisi terkenalnya berjudul "Aku"), puisi ketuhanan Chairil Anwar juga mengusung semangat yang sama. Masa muda dan gairah pemberontakan penyair ini masih sangat

dominan. Bahkan ia dan dua temannya, Rivai Apin dan Asrul Sani, melahirkan gerakan yang belakangan dinamai "Angkatan 45", suatu angkatan yang menolak tradisi pujangga baru yang kurang luwes. Pada tahun 1943, Chairil menulis puisi berjudul "Di Mesjid" dengan napas kerbau persis seperti pada puisi perjuangannya:

Kuseru saja Dia

Sehingga datang juga

Kami pun bermuka-muka.

Seterusnya Ia bernyala-nyala dalam dada.

Segala daya memadamkannya.

Bersimpuh peluh diri yang tak bisa diperkuda

Ini ruang

Gelanggang kami berperang

Binasa-membinasa

Satu menista lain gila.

Penyair ini menempuh jalan lain menuju Tuhan. Di Masjid, tempat seharusnya ritus konvensional ditunaikan, ia menyeru Tuhan yang ia panggil "Dia" dengan D besar, sebagai simbol inferior keagungan Dzat yang ia seru, dengan sangat akrab. Di sini, Tuhan Chairil serasa dekat, sehingga ketika ia menyerunya, Dia datang dan akhirnya mereka "bermuka-muka". Tentu ini adalah makna konotatif. Chairil tidak benar-benar ketemu Tuhan. Tetapi Tuhan memang dekat, seperti gambaran kitab suci Al-Quran (Al-Baqarah: 186), dan hasilnya Dia terus menyala-nyala dalam dada. Sampai-sampai tak ada kekuatan apapun yang mampu memadamkan nyala itu. Perlu dicatat, Chairil tidak menggunakan bahasa agama dalam ritusnya, ia hanya "menyeru", yang dalam maknanya yang paling asali, adalah gairah kebertuhanan hamba yang belum diresmikan dalam suatu ritus khusus misalnya liturgi, atau shalat, atau sembahyang. Ini menunjukkan bahwa Tuhan Chairil adalah Tuhan yang sangat personal, Tuhan yang bisa ditemukan semua orang melalui jalannya sendiri-sendiri.

Ada sebentuk ketidak-sopanan yang disengaja dalam puisi di atas. Kata *Kuseru saja Dia* lebih mengarah pada intonasi menggugat, seolah-olah si penyair sudah sangat lama mencari atau menanti Tuhan sehingga ketika ia datang waktu untuk menyerunya, ada rasa rindu dan jengkel yang bertaut-erat dan bercampur-aduk. Namun, mungkin juga ada hal lain yang mendorong si penyair menyeru Tuhan dengan gugatan yang demikian. Ia telah lelah melihat

perang terus terjadi, dan kita tahu pada tahun 1943 Jepang sudah masuk ke Indonesia dan melakukan kekejian yang setimpal atau bahkan lebih dari derita 300 tahun dijajah Belanda. Dan Tuhan, pelabuhan semua rintih, tujuan setiap simpuh, akhirnya hadir secara intim untuk memberi kekuatan bagi yang mau mempercayainya.

Tuhan Chairil tidak sama dengan Tuhan dalam gambaran para filsuf yang terkesan jauh, angkuh, dan acuh. Tuhan filsuf bukanlah Tuhan yang kita bisa berdoa, meratap, dan mengadu kepadanya. Bahkan mungkin, seperti gambaran Aristoteles, Tuhan itu tidak tahu bahwa Dia adalah penyebab adanya alam ini, apalagi sampai peduli terhadap hal-hal yang partikular. Tuhan Chairil lebih dekat pada Tuhan kaum mistikus, tetapi dengan perbedaan di sana-sini. Chairil tidak mengusung teologi apapun dalam puisinya; tidak membawa satu teori metafisika yang canggih nan rumit. Tuhan Chairil sesederhana Tuhan yang hadir ketika hamba menyerunya; yang peduli ketika hamba berkeluh-kesah; yang turut andil secara aktif dalam kehidupan maha-personal tiap individu. Hal ini lebih-lebih tergambarkan dari puisi yang ia tulis beberapa bulan setelah puisi "Di Mesjid". Puisi itu berjudul "Doa":

Tuhanku

Dalam termangu

Aku masih menyebut namaMu

Biar susah sungguh

mengingat Kau penuh seluruh

cayaMu panas suci

tinggal kerdip lilin di kelam sunyi

Tuhanku

aku hilang bentuk

remuk

Tuhanku

aku mengembara di negeri asing

Tuhanku

di pintuMu aku mengetuk

aku tidak bisa berpaling

Terdapat ketukan yang luar biasa damai dalam puisi ini, yang sekaligus menandakan kedalaman spiritualitas seorang Chairil. Hanya berselang kira-kira enam bulan setelah puisi gugatannya di atas, kini Chairil benar-benar dalam suasana yang surgawi. Napas puisinya ini bukan napas kerbau, tetapi napas seorang bayi ketika tidur di pangkuan ibunya: lembut, lancar, dan tenang. Intonasi yang lahir dari puisi ini adalah nada kepasrahan. *Tuhanku/ Dalam termangu/ Aku masih menyebut namaMu*, adalah bait pembuka yang seolah-olah membawa kita ke dimensi lain, sebuah dimensi yang tidak kita kenali tapi kita betah bermukim di sana. Nada kepasrahan itu diperkuat oleh kata "Tuhanku" yang dulang-ulang sampai empat kali, menunjukkan si penyair begitu menikmati kepasrahannya.

Puisi Chairil ini sekaligus mengusung *double movement* (dua gerakan). *Pertama*, sipritualitas setiap orang berkembang, tergantung pola dan situasi yang melingkupi dirinya. Pada puisi "Di Mesjid", Chairil menempatkan Tuhan sebagai Dia yang "harus" ada ketika ia menyerunya; suatu bentuk spiritualitas yang masih kasar dan alot. Tetapi di puisi "Doa", Chairil menyadari bahwa Tuhan adalah maha di atas maha. Tuhan adalah "yang-lain" sekaligus "yang-hadir"; paradoks yang sering kita temui dalam tradisi kesufian. Tuhan sebagai "yang-lain" adalah *cayaMu panas suci*, Tuhan sebagai "yang-hadir" adalah *mengingat Kau penuh seluruh*. Dan Tuhan yang diletakkan dengan cara seperti ini, bisa menjaga ketegangan antara Tuhan filsuf yang jauh dan sama sekali lain dengan Tuhan kaum pagan yang diberhalakan.

Kedua, pemahaman ketuhanan tiap orang berbeda satu sama lain. Usaha untuk menyeragamkannya melalui teologi, hanya akan mereduksi

spiritualitas dan akibatnya Tuhan menjadi sangat mekanikal. Kisah tentang seorang penggembala yang disalahkan oleh nabi Musa ketika mendekati Tuhan dengan cara yang aneh bisa menjadi contoh. Tuhan menegur nabi Musa atas tegurannya kepada penggembala itu. Seolah Tuhan ingin mengatakan, "biarlah hambaku memahami aku dengan caranya sendiri". Bahkan, hadis masyhur tentang seorang badui yang bertanya kepada Nabi di mana Tuhan berada kemudian Nabi menunjuk langit, menunjukkan bahwa iman seseorang kepada Tuhan tidak bisa dipaksakan dengan upaya puritan seperti dalam teologi yang menyapu bersih antopomorphisme.

Tuhan yang dipahami Chairil dengan caranya sendiri adalah Tuhan yang subjektif. Bait *cayaMu panas suci/ tinggal kerdip lilin di kelam sunyi* sepenuhnya bermakna pribadi. Bukan esensi Tuhan yang benar-benar meredup seperti lilin, tapi si penyair yang justru merasakan dirinya ditinggalkan cahaya Tuhan: *hilang bentuk/ remuk*.

Chairil menemukan Tuhan bersama gugatan sekaligus kepasrahan; nada positif sekaligus negatif; kekuatan sekaligus kelemahan; optimistis sekaligus fatalistis; personal sekaligus impersonal. Tuhan Chairil adalah Tuhan penyair yang paradoks, ambigu, dan kontradiktif. Penyair adalah ia yang selalu gusar dengan kemapanan. Maka, ia selalu berusaha menciptakan jalan lain, meskipun medan yang ditempuh penuh duri, kerikil, dan bahkan ranjau. Karena ternyata, terma minor dalam bertuhan juga mendapat legalitas dari doa nabi yang cukup terkenal: "Tuhan, tambahkanlah untukku kebingungan kepada-Mu" (*allahumma zidni fika tahayyuran*). Chairil sendiri rela untuk *mengembara di negeri asing* demi menghayati Tuhannya.

Menghitung Orang yang Mati Ketika Menulis Puisi Patah Hati

EDWARD Said dalam bukunya *Orientalism* menyatakan bahwa menurut orang Barat, Timur adalah suatu penemuan. Pernyataan ini tidak terlalu mengherankan jika diukur dari kenyataan bahwa Barat sedang dalam puncak peradabannya, jauh melebihi bangsa mana pun di belahan bumi mana pun. Peradaban Barat (yang tentu berhutang pada Revolusi Industri di Prancis) menjunjung tinggi nilai humanisme. Jika di abad pertengahan Tuhan masih menjadi pusat peradaban, kini modernisme menghendaki manusia menggantikan Tuhan sebagai tujuan.

Humanisme yang dijunjung Barat diproyeksikan bisa mengakomodir perbedaan yang bersifat kodrati maupun adi-kodrati. Di sana terdapat traktat yang diagungkan melebihi kitab suci. Manusia dari suku mana pun dan dari agama apa pun boleh hidup berdampingan dan sama rata baik dalam hak individu maupun kolektif. Tetapi, apa yang ada di atas kertas memang kadang mengkhianati realitas. Konflik rasial di Amerika dan pembunuhan massal terhadap kaum Yahudi di Eropa nyatanya mampu menyentak idealisme tinta. Modernisme, produk pemikiran yang manusiawi, ternyata tak berhasil memanusiakan manusia. Barat mesti belajar lebih banyak lagi.

Usai perang dingin (yang ditandai dengan runtuhnya tembok Berlin), konflik kemanusiaan pindah ke Timur. Kata 'pindah' di sini bukan berarti leterlek. Timur adalah negeri yang ganas sejak dari zaman dahulu kala.

Kedamaian hidup di Timur adalah kedamaian hangat-hangat tahi ayam. Di sana tak pernah benar-benar tentram, juga tak pernah benar-benar memanas. Di akhir abad 20 dan awal abad 21, ketika demokrasi Barat sudah mencapai kematangan yang oleh Fukuyama dikatakan sebagai akhir dari sejarah (*the end of history*), Barat menyaksikan negeri Timur dengan kaca mata takjub, kadang juga miris. Maka dalam hal ini bisa dibenarkan bahwa menurut Barat, Timur adalah suatu penemuan.

Di negeri tanpa tragedi seperti Barat, karya seni akhirnya dipisahkan dari urusan kemanusiaan.

Oleh orang-orang Barat, atau bahkan negeri Timur yang tak tersentuh perang seperti Indonesia dan negeri-negeri Asia lainnya, seni dianggap menjadi benar-benar urusan kesenian. Perdebatan ini sesungguhnya sudah lama terjadi. Di Indonesia polemik seni untuk seni atau seni untuk perubahan sosial memanas ketika ada ketegangan antara dua ideologi: komunisme (yang diwakili oleh Lekra) dan humanisme universal (yang diwakili oleh Manikebu). Patut kita kesampingkan perdebatan itu dan melangkah ke pertanyaan yang lebih inti: Apa jadinya jika seni lepas dari kemanusiaan? Lebih lanjut: Apa yang mesti dibicarakan oleh puisi sebagai bagian dari seni?

Puisi tak perlu menunggu tragedi untuk bicara kemanusiaan. Barangkali kalimat ini terlalu pamflet untuk dikhutbahkan di zaman yang serba instan ini. Indonesia patut belajar dari sejarah. Tragedi kemanusiaan G30S PKI, semestinya mampu melahirkan penyair kelas dunia yang bisa menjadi juru bicara kemanusiaan seperti yang kita temui di Timur Tengah, sebut saja

Mahmoud Darwish. Tetapi tragedi itu kadang tidak dinilai sebagai tragedi karena adanya kepentingan politik yang saat itu berkuasa. Pembunuhan jutaan manusia yang dianggap komunis seolah dibenarkan oleh agama dan konstitusi, dengan dalih perang terhadap kekafiran dan pembumi-hangusan terhadap mereka yang menentang Pancasila dan dasar negara. Akibat sikap politis yang reduktif ini, maka tak banyak sastrawan besar yang lahir. Kita hanya bisa menghitung mereka dengan jari satu tangan, sebut saja salah satunya Pramoedya Ananta Toer.

Di Indonesia, bicara soal kemanusiaan di tengah-tengah masyarakat yang sedang sibuk kampanye politik dan debat antar-golongan, adalah suatu kemewahan. Bahkan jika berlebihan bisa dinilai sebagai tindak 'pahlawan kesiangan'. Seolah-olah tragedi kemanusiaan yang terjadi di suatu tempat di luar negeri sendiri, bukanlah urusan mereka. Seolah-olah mereka ingin berkata, "negerimu adalah urusanmu sendiri, karena kami pun sibuk mengurusi kembang di taman belakang rumah dan hati kami yang patah". Di sini kita berhadapan dengan permasalahan yang jarang diangkat menjadi polemik: Apakah puisi sederhana ala Sapardi DD mampu menjawab tantangan zaman di mana ia berbicara tentang romantika hujan ketika ada seorang anak kecil di sudut trotoar suatu jalan tengah kehujanan sambil menahan lapar? Apakah 'kesederhanaan' dalam puisi hendak menutup mata dari kenyataan bahwa sebuah kampung adat mesti digusur dengan dalih pembangunan? Apakah kita pura-pura menutup mata atas hal itu?

Pada suatu masa, sebuah puisi bisa menjadi antitesis dari puisi lain. Itu salah satunya terjadi dengan antologi "dukaMu abadi" Sapardi. Buku ini terbit

pertama kali tahun 1969, tiga tahun setelah tragedi 65. Satu analisis mengatakan bahwa buku puisi ini adalah antitesis dari puisi-politis-ideologis Lekra. Yang mengherankan adalah: kenapa puisi perlawanan dan puisi kemanusiaan mesti dibenturkan dengan kerja 'seni sebagai kesenian'? Lalu untuk siapa sebenarnya puisi harus mengabdi? Di Timur Tengah, kerja kesenian tak pernah dibenturkan dengan kerja kemanusiaan. Bahkan keduanya berjalan beriringan. Puisi kemanusiaan tak pernah dinilai sebagai puisi kering yang tak enak dibaca sebelum tidur. Bahkan di sana puisi cinta pun selalu mengarah ke sesuatu yang universal.

Dalam pengantar bukunya *Hakadza Takallama Ibn Arabi*, Nashr Hamid Abu Zayd ingin mengetengahkan agama cinta Ibn Arabi sebagai jawaban atas problematika kekerasan Timur Tengah. Pasca tragedi 11 September 2001, Barat selalu berstigma negatif terhadap Timur dan Islam. Melalui buku itu, Nashr Hamid ingin menjawab bahwa dunia Timur punya tokoh yang bisa beragama tanpa menafikan nilai kemanusiaan. Ibn Arabi sendiri dalam *Futuhat*-nya (lihat *al-Futuhat al-Makkiyyah*, Dar al-Shadir, jld. 8) menyuratkan suatu cinta yang universal. Ketika kita mencintai seorang wanita, kita mesti mengembalikan cinta itu kepada Zat yang Mutlak. Cinta yang mutlak ini bersifat universal, menyaru seluruh umat manusia, tidak pandang agama, ras, apalagi partai. Hal itu lebih jelas lagi termaktub dalam buku puisi Ibn Arabi *Turjumanul Asywaq* yang salah satu syairnya bergema seperti ini:

Sungguh hatiku telah menerima segala bentuk

Ia adalah padang rumput bagi sekawanan rusa

Biara bagi rahib-rahib Kristen

Kuil bagi penyembah berhala, Ka'bah bagi peziarah

Lempeng taurat dan lembaran-lembaran Al-Quran

Kuanut agama cinta dan kemana pun arah

yang dituju tumpangannya, cinta adalah agama dan keyakinanku.

Bahkan Nizar Qibbani, penyair Arab yang terkenal romantis itu, punya puisi cinta universal yang berbalut dengan gugatan-gugatan keras yang menggugah kesadaran. Dalam puisi berjudul *Kapan Kita Deklarasikan Kematian Arab*, ia berkata:

Hendak kubangun kota cinta

yang sunyi dari agama

Sehingga tak ada lagi wanita

yang disembelih atau diperkosa

Kota cinta dalam imaji Nizar Qibbani barangkali bukan suatu tempat dengan air mengalir dan pepohonan rindang, karena tak ada surga di dunia yang penuh kekerasan, penderitaan, dan kekejaman ini. Tapi kota cinta minimal adalah wilayah di mana orang tak menyembelih leher orang lain, tak menumpas nyawa orang lain, dan tak merampas hak asasi orang lain; suatu tempat yang barangkali tak akan pernah terwujud di negeri padang pasir. Dan negeri padang pasir itu memang punya sejarah kekerasan yang tak ada

bedanya dengan rutinitas. Itulah sebabnya penyair-penyair Arab yang hijrah ke Barat selalu mendapat tempat yang istimewa.

Orang-orang Barat, yang hidup enak dan serba damai, serasa menemukan dunia yang aneh dalam puisi-puisi penyair Arab, sebuah dunia yang mungkin menjadi pengganti dunia jin dan karpet terbang seperti yang mereka temukan dalam *The Arabian Nights*, Seribu Satu Malam. Penyair Arab itu seolah mengumandangkan suara lain (*the other voice*) yang sama sekali asing bagi hiruk-pikuk keseharian orang Barat. Mereka mungkin akan berbisik satu sama lain ketika mendengar penyair Arab bersenandung, "ternyata masih ada negeri barbar seperti itu", "ternyata harga nyawa manusia tak lebih mahal dari tempat ibadah", dan ketakjuban-ketakjuban lain yang mampat di tenggorokan.

Di negeri tanpa tragedi, kehidupan yang damai-damai saja akhirnya jadi tragedi itu sendiri. Syekh Ali Gomaa mengkritik pedas gaya hidup orang Barat. Dikatakan bahwa mereka lebih sayang kepada hewan peliharaan daripada sesama manusia yang kelaparan di Afrika; lebih percaya pada anjing penjaga daripada pengungsi Siria atau Palestina; lebih menghargai kucing jalanan daripada nyawa tentara yang ditukar dengan kilang minyak. Mereka lebih memilih memotret orang busung lapar daripada memberi mereka makanan. Orang-orang kelaparan itu, bagi mereka, barangkali adalah karya seni yang bisa dipajang di galeri dan menimbulkan decak kagum orang-orang berduit. Itulah kenapa mereka akan sangat tercengang dengan puisi-puisi Ghayath Almadhoun yang mewakili sisi gelap dunia Arab dan sekaligus menggungat dunia Barat yang seolah serba putih:

Dari Maria Antonia untuk rakyat Palestina yang terperangkap

perang:

"Jika tak ada roti, makanlah biskuit."

Dari rakyat Palestina yang terperangkap perang

untuk Maria Antonia:

"Makanlah selain yang kau sebut."

Barat yang serba putih tak mampu mewakili penderitaan orang-orang Timur. Kalaupun mereka berempati, itu tak lebih dari kekosongan yang penuh sandiwara. Bagi Barat, Timur adalah penemuan, dan sebagaimana tiap penemuan, ia bebas dieksploitasi sesuka hati. Hak asasi yang mereka junjung tinggi mati di kertas undang-undang, dan pisau humanisme yang mereka imani seolah-olah menjadi tumpul ketika berhadapan dengan manusia dari belahan Timur. Maka tak salah ketika Ghayath menyuruh Hanna Arrent untuk tidak hanya berkata-kata, tapi lebih dari itu:

Jadilah Indian Red ketika eksploitasi Amerika Utara

Seorang Afrika sebelum 200 tahun lalu

Seorang Yahudi tahun 1942

Seorang Palestin, saat ini.

Dan ketika kita menyebut Palestina, yang kita bayangkan adalah negeri yang porak poranda. Padahal, dulu di sana adalah tempat tiga agama besar bersanding untuk menebar kedamaian. Dan ketika kita menyebut tanah timur tengah lainnya, Irak, yang kita bayangkan adalah negeri yang hancur lebur. Padahal, dulu di sana adalah tempat lahirnya *Seribu Satu Malam* dan puisi-puisi klasik yang menggetarkan jiwa. Boleh jadi malam-malam romantis di zaman dulu memang tak seperti malam sekarang yang penuh dengan pekik bom dan desing peluru. Boleh jadi puisi-puisi yang dulu menggetarkan jiwa, kini telah digantikan kata-kata cengeng tentang kasmaran.

Dan boleh jadi, kita pun luput bertanya: berapa jumlah orang yang mati persis ketika kita menulis puisi patah hati?

Penyair Besar Pasti Antiagama (?)

PADA interview berjudul *I Was Born for Poetry* itu, duduk seorang lelaki, rambutnya sudah memutih, kulitnya sudah keriput, otot-ototnya menonjol keluar, suaranya tertelan oleh tenaganya yang berkurang, tapi sisa ketegasan itu masih tetap ada, ketegasan yang sejak muda ia pegangi kuat-kuat. Ia berkata: "Agama [Islam] merusak puisi (*ad-din yufsidus syi'ra*)". Ialah Adonis, penyair Arab kontemporer yang hidup eksil selama hampir separuh hidupnya (ia pindah dan menetap di Prancis pada tahun 1985 setelah terjadi perang saudara di negerinya). Adonis lahir di desa Qassabin, Lakasia, Siria, pada tahun 1930. Sebentar lagi, yakni, 13 tahun lagi umurnya genap satu abad. Kita doakan bersama semoga ia selalu sehat, dan semoga sebelum meninggal, ia sempat naik podium untuk menerima hadiah Nobel sastra. Amin.

Di umur yang sudah senja, ia tak pernah menarik pernyataannya mengenai puisi yang ia utarakan puluhan tahun lalu lewat buku terkenalnya *Al-Tsabit wa Al-Mutahawwil*. Bahkan ucapannya semakin eksplisit, tanpa tedeng-tedeng lagi. Jika dalam bukunya itu ia mengajukan kesimpulan implisit bahwa agama Islam telah mengganti epistemologi orang Arab yang dulu mempercayai puisi menuju ke arah mempercayai agama, sekarang, ia gamblangkan kesimpulan itu dalam satu sapuan kalimat: "Agama merusak puisi". Ya, satu sapuan kalimat yang bakal membikin ia tambah dihujat oleh seluruh umat Islam, tidak hanya kaum radikal, tidak hanya mereka yang di kanan, tapi setiap Muslim akan panas-kuping mendengar pernyataan ini.

Dalam pada itu, Hassan Hanafi mengkritik Adonis berkenaan dengan konsistensinya mempertahankan gerakan pembaharuan (*tajdid*/*renewal*). Adonis sudah mengendor dan tak lagi menggembor-gemborkan gerakan itu. Tetapi tampaknya untuk urusan kesusastraan, Adonis tak terlampaui oleh penyair Arab siapapun. Tidak hanya teori yang ia ajukan untuk merekonstruksi puisi Arab, ia juga menunjukkan jalan dengan menulis puisi yang sampai sekarang sudah mencapai tujuh jilid tebal-tebal. Satu arah dengan pernyataan di atas, ia juga menuturkan ucapan yang cukup kontroversial: "Penyair besar lazimnya antiagama". Tampaknya terlalu *innosens*e jika ucapan-ucapan "berbahaya" ini tidak bebarengan dengan penelitian yang cukup dan data yang mumpuni. Kadang saya berpikir, orang bisa salah karena ia tidak bisa menjelaskan kenapa ia harus benar. Dan Adonis tentu punya banyak alasan untuk memperkokoh ucapan-ucapannya itu agar tidak dinilai omong kosong belaka.

Sebelum menuju penyair siapapun, saya ingin menunjukkan betapa antiagamanya Adonis itu. Menilai orang dari tulisan prosaiknya jauh lebih mudah dari tulisan puitik yang kebanyakan lebih diarahkan ke majas, metafora, konotatif, dlsb. Dan jelas, dalam prosa Adonis memang sangat antiagama. Pendapatnya mengenai agama [Islam] yang merusak puisi, sudah sangat cukup untuk melegistimasi kata-katanya sendiri. Tetapi sebagai seorang yang menulis prosa, tidak secara otomatis bisa menunjukkan bahwa penyair besar itu antiagama. Adonis sebagai prosais adalah satu hal, dan Adonis sebagai penyair adalah hal lain. Dualitas ini diperlukan untuk lebih

mempertebal lapisan penolakan Adonis terhadap agama. Dalam salah satu puisi yang berjdul *Al-Ilah Al-Mayyit* (Tuhan yang Sudah Mati) ia berkata:

Hari ini telah kubakar

fatamorgana Sabtu dan fatamorgana Jum'at

Hari ini telah kulempar topeng rumah itu

dan telah aku ganti Tuhan batu buta

dan Tuhan hari-hari tujuh

dengan seorang Tuhan yang sudah mati.

Penolakan terhadap agama boleh bermakna banyak hal, tapi asas yang paling bisa dipegang adalah: kesangsian terhadap Tuhan. Sebab tak ada agama jika tidak ada Tuhan dan bukan sebaliknya (tidak ada Tuhan jika tidak ada agama—seperti salah satu judul buku Bertran Russell "Bertuhan Tanpa Beragama"). Frasa *tuhan yang sudah mati* tentu mengingatkan kita pada frasa Nietzsche yang terkenal itu. Dan frasa-frasa seperti itu khas ateisme. Dalam satu artikel saya pernah menafisiri puisi Adonis ini lain daripada yang lain: saya membawanya kepada permenungan sufistik tentang Tuhan sebagai konsep yang harus dinegasi sebab kita tak mungkin membicarakan Tuhan, atau kalau meminjam perkataan Hassan Hanafi, pembicaraan tentang Tuhan mengkhianati fungsi dari bahasa. Namun tetap saja, aroma ateisme masih tercium dari puisi Adonis. Misalnya lagi Adonis pernah berkata: *kita mati jika tidak kita ciptakan tuhan/ kita mati jika tidak kita bunuh tuhan.* Maka, kita bisa

melihat, dalam puisi pun Adonis tetap konsisten untuk mencari permenungan intiutifnya sendiri, di luar tawaran spiritualitas gaya agama.

Untuk menggenapi dua pernyataan Adonis di atas, ia juga berkata bahwa penyair yang besar adalah sekaligus seorang pemikir. Dalam artian, penyair yang besar selalu memikirkan apa yang tidak dipikirkan oleh kebanyakan orang, selalu merasakan apa yang tidak dirasakan umumnya orang (Adonis: *asya'iru man yasy'uru ma la yas'uru ghairuhu*, penyair adalah ia yang merasakan apa yang tidak dirasakan oleh orang lain), dengan begitu ia otentik sejak dalam pikiran. Adonis mengkritik penyair-penyair era Islam yang tidak meradikalkan diri dalam pencarian terus menerus tanpa akhir. Mereka puas menjadi budak agama, membenarkan ajaran agama tanpa mengulik lebih dalam, maka yang ada adalah puisi-puisi yang selesai sebelum huruf pertama. Sementara itu menurut Adonis, puisi adalah: "tindakan awal tanpa akhir". Penyair sebagai pemikir berhadapan langsung dengan wahyu agama. Tetapi penyair yang besar punya cara berpikir yang unik. Misalnya dalam puisi berjudul *La'ibun Nardi* (Pemain Dadu), Mahmoud Darwish berkata:

Dan wahyu

tak ubahnya suatu keterampilan

yang bisa kau usahakan.

Dalam terminologi agama [Islam], wahyu berbeda dengan ilham. Wahyu tidak mungkin diusahakan, ia murni pemberian Tuhan kepada hambanya yang berhak, dan pasti hambanya yang berhak itu adalah seorang nabi.

Sementara itu, dalam puisinya, Mahmoud Darwish menegaskan kemungkinan mendapatkan wahyu jika kita mau berusaha. Wahyu adalah salah satu bentuk keterampilan. Diukur dari satu sisi, puisi Mahmoud Darwish ini tidak secara radikal antiagama, tapi dari sisi yang lain, yakni keberaniannya melawan teks kanon, ia bisa dikategorikan antiagama (dalam intensitas yang paling minimum). Dan kiranya perlu ditegaskan, antiagama bukan berarti ateis atau antiteis, meskipun bisa jadi orang yang antiagama juga sekaligus ateis atau antiteis, dan bisa jadi orang yang antiagama adalah seorang teis atau orang yang bertuhan.

Jauh berkaca ke sebelas abad yang lalu, penyair seperti Abu Nuwas dan Abi Tamam, merintis jalan puisi yang berbeda dari penyair medioker. Dalam bukunya *Al-Tsabit wa Al-Mutahawwil* jilid dua, Adonis menegaskan bahwa kedua penyair di atas antiagama pada tingkatan tertentu. Antiagama di sini bisa berati dua hal: *pertama*, antiagama sebagai lelaku kehidupan; *kedua*, antiagama sebagai gerakan puitika melawan dominasi teks kanon. Kedua penyair ini terkenal sebagai *zindiq*, kehidupan mereka jauh dari ajaran syari'at dan puis-puisi mereka mengajak kepada maksiat (misal puisi *khamriyyat*-nya Abu Nuwas)—meskipun ada riwayat yang mengatakan bahwa di pungkasan hayatnya Abu Nuwas tobat dan mengarang puisi *ilahi lastu* yang terkenal itu.

Adonis memberi alasan kenapa bisa demikian. Penyair Arab pada waktu itu, terbagi menjadi dua golongan: *pertama*, mereka yang tidak terpengaruh ajaran Islam dan masih menggunakan gaya berpuisi Jahiliyyah; *kedua*, mereka yang terpengaruh Islam dan menggunakan bahasa Al-Quran dan patuh terhadap maknanya. Penyair golongan kedua, menurut Adonis, menghasilkan

puisi-puisi jelek (*syi'ran radi'an*). Sementara penyair golongan pertama, meskipun dalam agama terkucilkan, tetapi mereka berhasil mencapai puncak puitika yang bakal dikenang khalayak kesusastraan Arab sepanjang masa. Oleh karenanya Adonis berkata bahwa puisi modern tidak diukur dari bentuk dan periode, tetapi dari gaya dan muatannya yang selalu *up to date*. Kadang puisi modern tidak dikatakan modern apabila ia tidak berbicara apa-apa selain mengulang pikiran orang seribu tahun yang lalu.

Dan untuk menutup tulisan ini, lagi-lagi kita perlu mendoakan Adonis, penyair besar itu, yang membatasi kebesarannya dengan trek antiagama untuk ditiru penyair-penyair lain yang bakal besar dengan syiar antiagama; semoga ia dikaruniai umur yang panjang dan bisa "naik podium" untuk menerima hadiah Nobel sastra, atau jika tidak, ia bisa "naik haji" untuk menerima hadiah tobat dari Tuhan sebelum dicap sebagai penyair yang *yattabi'uhum al-ghawun* (diikuti oleh orang-orang sesat). Atau memang Adonis sendiri yang sesat?

Sudah Saatnya Kita Menertawakan Palestina

HARUSKAH kita menangisi Palestina? Bukan saya yang akan menjawab pertanyaan ini, dan bukan kapasitas saya untuk melarang orang untuk menangis. Airmatamu adalah hakmu, itu kalimat yang saya pegang sampai sekarang. Tapi justru saya akan bertanya dua langkah ke depan: apakah dengan menangisi Palestina semuanya akan berubah menjadi baik-baik saja? Dua pertanyaan yang saya lontarkan itu, bakal membikin panas kuping siapa saja dan dengan tergesa-gesa mereka akan menganggap saya tidak berperi-kemanusiaan. Sebelum mereka menganggap demikian, saya akan kembali bertanya: cukupkah berita sepotong-potong dari internet yang berbau orasi mampu menggambarkan keadaan sesungguhnya di tanah Palestina?

Saya tidak akan membicarakan Palestina dari perspektif politisi, alim ulama, cendikiawan, tahanan politik, atau aktivis perdamaian. Saya akan mendekati Palestina dari jalan puisi, dari seorang penyair yang kehilangan tanah airnya, seorang penyair yang memandang Palestina dengan ironi, kadang satir, yang memancing kita untuk tersenyum, atau bahkan tertawa, ketika membaca puisinya meskipun harus menahan pil pahit di tenggorokan bahkan setelah puisi usai. Ghayath Almadhoun. Penyair ini lahir di Siria pada tanggal 19 Juli 1979, tetapi ia punya darah Palestina. Ayahnya adalah seorang pelarian. Dalam salah satu puisinya Ghayath bercerita bahwa ayahnya dibuang dari Palestina dan hijrah ke Siria. Di Siria ayahnya bertemu seorang perempuan dan akhirnya menikah. Perempuan itulah ibunya.

Sejak 2008, Ghayath hijrah ke Swedia dan tinggal di kota Stockholm. Ia tahu bagaimana rasanya jauh dari tanah air, bukan sebagai pelancong yang kapan saja bisa pulang membawa foto-foto dalam kamera, tapi sebagai pelarian yang mencari tempat aman. Ia bersuara untuk membela negerinya yang kini porak-poranda. Suaranya masih merangkak, belum sekeras Mahmoud Darwish, tapi ia mulai didengarkan. Baginya, menjadi pelarian sebenarnya memalukan. Ia menyebut dirinya sendiri *chicken*, cemen. Kenapa? Di saat kawan-kawannya berjuang dalam gempita revolusi dan banyak dari mereka yang gugur, ia masih bisa menikmati anggur di bar-bar kota yang dingin itu, masih punya kekasih yang bisa ia ajak tidur, dan masih punya waktu untuk menghadiri festival penyair.

Tapi apakah ia berhenti sebagai pelarian yang pasrah dan mencari tempat hidup semata? Tidak. Ia punya senjata kata-kata, yang tak kalah ampuh dari bom molotov di tangan kawan-kawannya di Damaskus, atau bahkan lebih mematikan dari pada itu. Ketika melihat dua negerinya yang hancur—Palestina dan Siria—ia seperti melihat diri sendiri dari luar diri sendiri. Begitu kecil dan terpencil, menggigil di musim-musim tertentu, dan megah dalam kesendiriannya yang purna. Jika kita membaca puisi-puisinya, akan terasa bagaimana sudut pandangnya melihat penderitaan negerinya. Ia bukan Mahmoud Darwish, yang sering tampak menjual airmata dan kesedihan dalam puisi-puisinya, untuk menarik simpati orang dan menyentuh sisi terjauh di hati mereka. Simak misalnya potongan puisi Mahmoud Darwish yang berjudul *'Ala Hadzihil Ardh* (Di Tanah Ini) ini:

Di tanah ini, tak ada hak untuk hidup:

di tanah ini, tanah pujaan, ibu dari permulaan,

ibu dari segala yang khatam

Ialah Palestina.

Ia bernama Palestina.

O, pujaanku, seharusnya aku berhak

karena engkau pujaanku

Aku berhak hidup.

Mahmoud Darwish tumbuh pada masanya. Saya bukan hendak mengatakan bahwa puisi-puisinya tidak berhasil. Siapa yang meragukan kepenyairan seorang Mahmoud Darwish? Hanya saja puisi Arab juga berkembang, metafora tambal-sulam, majas mengalami kemajuan, lisensi puitika juga merintis jalan kembali. Ghayath salah satu penyair yang merintis jalan lain bagi sastra Arab. Puisi-puisinya renyah dan kontemporer. Ia tak menjual airmata, tak menuntut orang untuk simpati terhadap penderitaan orang di negerinya, tapi justru terkadang ia memainkan satir. Misalnya, dalam puisi berjudul *Amniyyah* (Angan-Angan) ia berkata:

Aku tak ingin Palestina merdeka sekarang,

atau dalam waktu dekat ini

Sebab jika iya,

apa yang bisa aku wariskan kepada anakku

dari peninggalan kakeknya?

Dalam puisi ini, Ghayath menyajikan sesuatu yang unik tentang Palestina. Tak ditampik bahwa setiap orang Palestina ingin merdeka dan sepenuhnya berdaulat akan negerinya sendiri. Tapi Ghayath memainkan satir. Ia tak ingin Palestina merdeka sekarang, atau dalam waktu dekat, "hanya" karena alasan: apa yang bisa ia wariskan kepada anaknya dari peninggalan sang kakek? Kata "hanya" sebenarnya ironis. Ia terlalu sepele tapi tak bisa kita abaikan begitu saja. Kata "hanya" itu hanya menunda kenyataan pahit yang lekas jadi kenangan buruk. Di balik puisi itu, ya tepat di balik maknanya, bukankah berarti seluruh ayah dan ibu dari penduduk Palestina telah meninggal dunia atau minimal tak punya harapan lagi untuk hidup karena harta, harkat, dan martabat mereka telah dirampas habis?

Kita bayangkan sebuah skenario. Katakanlah Palestina akan sepenuhnya merdeka. Sebelum merdeka—dan di manapun perjuangan kemerdekaan pasti memakan korban, terjadi pembantaian terhadap rakyat Palestina (sebenarnya ini sudah pernah terjadi). Mereka yang tak bersalah, yang tak tahu apa-apa, yang benar-benar cuma ingin bernapas dengan bebas, harus menjadi korban kebrutalan itu. Apa yang akan kita lakukan, paling tidak sebagai orang yang membaca berita sepotong-potong dari internet yang berbau orasi? Pasti akan mengutuk, menyumpahi, menangisi, berdoa, bermunajat, agar Israel *Laknatullah* dihilangkan dari peta Bumi. Tapi tidak dengan Ghayath. Ia akan dengan santainya menulis puisi yang berjudul *Nahnu* (Kami) yang akan saya kutip seperlunya ini:

Kami yang terkoyak peluru meriam, yang terhujani daging sendiri, memohon maaf dengan amat sangat kepada dunia yang nyaris mampus satu demi satu: lelaki, perempuan dan anak kecil. Sebab kami, tanpa sengaja, tanpa ijin, menampakkan rupa kami di rumah mereka yang damai. Mohon maaf karena telah menyetak tubuh kami di ingatan mereka yang putih seperti salju; kami telah menggores gambaran manusia utuh di mata mereka; kami—diri kami yang moyak—muncul secara tiba-tiba di surat kabar dan situs berita di internet dan koran-koran. Telanjang, berpaikan darah dan hanya tubuh hangus kami yang tersisa. Mohon maaf atas mata yang tak berani menatap jeroan kami secara langsung karena takut terserang panas-dingin. Mohon maaf kepada semua orang yang tak sanggup meneruskan makan malamnya setelah tercengang atas daging tubuh kami yang masih segar di televisi. Mohon maaf atas rasa sakit yang kami perbuat pada orang yang melihat kami begini: tampil terlalu sederhana sampai lupa mengembalikan potongan tubuh kami sebelum tayang di layar televisi. Mohon maaf kepada tentara Israel yang susah-payah memencet tombol-tombol di pesawat dan markas mereka untuk menjadikan kami potongan-potongan. Mohon maaf kepada mereka atas kami yang berubah wujud menjadi jelek setelah mereka mengarahkan bom di atas kepala kami yang ringkih. Mohon maaf atas waktu yang sekarang harus mereka luangkan di klinik psikiater untuk mengembalikan mereka menjadi manusia seperti sebelum mengubah kami jadi potongan-potongan menjijikkan dan mendatangi mereka ketika akan tidur.

Barangkali kita akan memekik: "Ghayath sudah gila!" Maksud saya, seberapa penting seorang korban memohon maaf kepada orang yang menaruh simpati kepadanya, bahwa justru korban itulah yang seolah-olah bersalah: *tampil terlalu sederhana sampai lupa mengembalikan potongan tubuh kami sebelum tayang di layar televisi.* Maksud saya, seberapa perlu seorang korban memohon maaf kepada pelaku yang justru telah menghancur-leburkan dirinya hanya dengan sekali pencet. Seberapa butuh seorang pelaku dengan kepiluannya mesti berapologi: *Mohon maaf kepada tentara Israel yang susah-payah memencet tombol-tombol di pesawat dan markas mereka untuk menjadikan kami potongan-potongan.* Juga seberapa perlu berapologi demikian: *Mohon maaf atas waktu yang sekarang harus mereka luangkan di klinik psikiater untuk mengembalikan mereka menjadi manusia seperti sebelum mengubah kami jadi potongan-potongan menjijikkan dan mendatangi mereka ketika akan tidur.*

Pada akhirnya saya berkesimpulan: "Puncak dari penderitaan adalah lelucon". Barangkali otak manusia diciptakan terlalu sederhana untuk memahami rumitnya dunia; untuk memahami bagaimana sesama manusia saling membunuh dengan cara yang paling brutal; untuk memahami kenapa satu sama lain berebut tempat suci dan rela berbagi tempat di lubang kuburan massal; untuk memahami apa yang terjadi di Heroshima, Nagasaki, Hanoi, Kamp Auschwitz, Iraq, Siria, dan Palestina. Maka pada akhirnya pun otak manusia hanya mampu menyusun kenangan, seperti menyusun puzzel rusak, tak utuh, selalu ada yang kurang. Gahayath bermain di wilayah kenangan dan lelucon. Ia menghibur diri dengan menganggap bahwa ia dan jutaan rakyat

Palestina bukanlah korban, tapi pelaku. Dengan begitu boleh jadi mereka akan merasa kuat, sebelum akhirnya di suatu entah kapan mereka akan merdeka dan bisa mewarisi anak-anak mereka dengan peninggalan sang kakek.

Sudahkan kita menemukan jawaban kenapa Palestina sudah saatnya kita tertawakan? Sudahkan kita menemukan alasan kenapa kita mesti mengeringkan airmata dan mulai tertawa? Jika belum, akan saya kutipkan potongan puisi Ghayath yang bakal mengingatkan kita pada masa kanak-kanak (dan bukankah membayangkan masa kanak-kanak akan cenderung membikin kita tertawa?). Puisi itu berjudul *Al'ashimah* (Ibu Kota):

Ketika kami lahir

hidup sungguh berwarna

dan poto masih hitam-putih.

Sekarang, poto sudah berwarna

dan hidup kami menjadi

hitam-putih.

Saya rasa saya sudah menemukan puisi yang tepat untuk menyudahi tulisan ini.

Menyimak Gombalan Penyair Arab

Sejak kita berada di bangku sekolah dasar, yang pertama kali dikenalkan kepada kita soal manusia adalah ia merupakan *homo sapiens*, makhluk arif yang memiliki akal budi. Tidak terlalu banyak disinggung mengenai bahwa manusia juga merupakan *homo faber*, makhluk yang menciptakan dan menggunakan alat. Bahkan penyematan *homo ludens*, makhluk yang bermain, sama sekali belum pernah kita dengar meski toga sudah dilemparkan ketika kita diwisuda.

Hal itu tidak terlalu mengherankan, pasalnya di Indonesia sendiri manusia sebagai *homo ludens* belum banyak dikaji secara mendalam. Padahal secara tradisi, kita memiliki banyak permainan daerah yang menjadi cerminan khas budaya kita. Antropologi kebudayaan akan lebih kaya jika mau memanfaatkan domain-domain seperti ini. Misalnya permainan yang diciptakan oleh Sunan Kalijogo *sluku sluku bathok* yang ternyata memiliki nuansa dakwah yang hebat. Juga jenis-jenis tembang daerah, misalnya, di Jawa ada *lir ilir* yang juga sarat akan ajakan untuk memeluk Islam melalui perantara simbolik.

Dalam bukunya *Panorama Filsafat Modern*, K. Bertens mengupas tipis saja soal *homo ludens*. Dalam hal ini, kita berhutang pada kajian mendalam Johan Huizinga dalam bukunya *Homo Ludens: Proeve eener bepaling van het spel-element der cultuur* (1938) yang memungkinkan kajian lainnya di bidang yang serupa tapi dengan sampel yang lebih kaya bisa terwujud. Sejauh ini, buku itu

adalah karangan terlengkap yang membahas *homo ludens*. Sang penulis melakukan penelitian pada banyak kebudayaan: Eropa, Tiongkok, Arab, Jepang, India, dll.

Yang menarik dibincangkan adalah: dari analisis Huizinga, puisi masuk dalam aras permainan. "Puisi lahir dalam cakrawala permainan ... bahwa puisi paling jelas masih mempertahankan sifatnya sebagai permainan sampai sekarang." Dalam konteks Melayu dan Indonesia, yang dimaksud oleh Huizinga mungkin pantun. Tetapi jangan buru-buru dicatat. Permainan tidak melulu soal main-main saja. Seperti yang ditunjukkan oleh Huizinga sendiri, permainan juga bisa berkonsekuensi serius tergantung konten yang dibicarakan. Pantun sendiri pada mulanya berisi ajakan-ajakan etis daripada sekedar sarana penunjang dalam suatu acara, misalnya seperti yang ada dalam budaya pernikahan Betawi.

Perkembangan puisi modern nyaris menghilangkan unsur permainan. Hal itu dilandasi oleh banyak faktor. Salah satunya adalah: berbenturannya kesenian dengan masalah sosial yang menuntut untuk dibicarakan secara serius (dalam hal ini lahirlah puisi perlawanan Rendra dan Wiji Thukul—misalnya). Mungkin yang masih bertahan dari puisi sebagai permainan adalah unsur kata-katanya. Indonesia beruntung masih punya Joko Pinurbo yang memasukkan unsur humor dalam puisi-puisinya.

Tak kalah menarik untuk dibicarakan adalah soal puisi romantis. Unsur yang tak pernah absen dalam puisi romantis adalah rayuan. Perlu dicatat, tidak semua rayuan harus tertutur. Rayuan bisa hadir secara implisit dalam

metafora dan majas. Dalam puisi *Aku Ingin*, kita tidak mendengar nada rayuan di sana; sang penyair hanya bertutur *ingin mencintai dengan sederhana*, *dengan kata yang tak sempat diucapkan api kepada kayu yang menjadikannya abu*. Puisi rayuan macam ini masih terasa sahajanya. Cukup memprihatinkan jika kita melihat perkembangan zaman saat ini. Puisi rayuan yang dulu punya daya magis sekarang beralih menjadi 'guyonan' yang menyelingi acara lawakan. Misalnya rayuan "bapak-kamu" yang selalu disusul "cie-cie" yang panjang di akhir kata. Oleh karenanya kata 'rayuan' sudah tidak mewakili maknanya. Digantilah ia dengan kata 'gombalan'. Gombalan merupakan versi humor/guyon dari rayuan yang dianggap terlalu serius itu.

Ada perasaan dilematis yang muncul ketika di satu sisi kita ingin mempertahankan puisi-sebagai-permainan dengan masuknya gombalan pasaran yang merusak puisi itu sendiri. Lantas bagaimana sikap kita di hadapan dua kutub itu (kutub puisi rayuan yang terlalu serius dan kutub puisi gombalan yang terlalu pasaran)? Tentu jawaban yang kita inginkan adalah sintesis dari keduanya; moderat antara puisi rayuan (yang serius) dengan puisi gombalan (yang pasaran/urakan).

Saya akan mengajak Anda menelusuri sintesis ini dari puisi penyair Arab/Mesir Sayyid Al-Adisi dalam bukunya *Kayfa Haluki Jiddan*.

Sayang sekali saya tidak bisa menghadirkan biografi penyair ini dengan sepatutnya karena ketika saya googling belum ada satu situs pun yang 'sudi' menyertakan keterangan tentang dirinya. Namanya juga belum mampir di wikipedia. Bahkan di kover belakang bukunya itu, hanya ditulis begini:

"Penulis dan jurnalis Mesir ... ia memiliki empat kumpulan puisi. Tulisannya banyak tersebar di majalah Mesir dan Arab." Tapi saya rasa tidak terlalu penting mengetahui siapa penyair ini. Lebih baik kita langsung saja bertamasya di belantara puisinya.

Buku *Kayfa Haluki Jiidan* dibuka dengan dua buah persembahan yang berbentuk puisi. Judul bukunya diambil dari persembahan kedua yang berbunyi:

Seperti orang-orang pedalaman, aku tak bisa berkata "Aku mencintaimu."

Dan ketika kupaksakan untuk mengucapkannya, keluarlah kalimat: "Bagaimana kabarmu?"

Maafkan aku, sayang, aku "Sangat bagaimana kabarmu?"

Saya akui bahwa menerjemah puisi yang satu ini sangatlah susah. Dalam artian, saya khawatir terjemahan saya tidak bisa mewakili (1) apa yang sebenarnya diinginkan oleh sang penyair dan (2) keindahan puisi dalam bahasa aslinya. Terutama pada kalimat *kayfa haluki jiddan*. Dalam kaidah bahasa Arab, susunan kalimat ini tidak dibenarkan. *Jiddan* (sangat/sungguh) hanya mungkin masuk ke dalam kalimat pernyataan bukan pertanyaan. Tetapi dalam puisi ini *jiddan* masuk dalam kalimat pertanyaan. Alasannya sungguh bisa diterima untuk kepentingan lisensi puitika.

Jika dijabarkan lebih luas, barangkali yang dimaksud oleh sang penyair adalah seperti ini: Orang-orang pedalaman tidak mengenal kata tertentu untuk mengungkapkan perasaan cinta. Mereka lebih cenderung

menyampaikannya lewat lelaku daripada kata-kata. Kalaupun akhirnya dipaksa untuk mengucapkannya, yang keluar bukannya kata romantis yang mendayu-dayu tapi justru sebentuk perhatian yang diwakli oleh pertanyaan "bagaimana kabarmu?" Maka sesungguhnya yang ingin disampaikan oleh sang penyair adalah "Aku sangat mencintaimu" bukannya "Aku sangat bagaimana kabarmu." Menurut saya, puisi ini adalah puisi rayuan yang dingin sekaligus menggelitik. Di lembaran lain, kita juga akan menemukan puisi yang tak kalah menarik. Pada puisi berjudul *Fi Washfil Hayat* (Tentang Kehidupan) sang penyair berkata dengan nada prosaik:

Ketika perempuan itu

keluar bersama seorang temannya

ke sebuah sungai

ia bertanya kepadaku,

"Siapa di antara kami yang paling cantik?"

Aku pun terdiam

karena sesungguhnya

aku tak melihat ada dua perempuan di sana

Ada jeda beberapa detik untuk mencerna puisi ini tepat setelah kata terakhir menjadi fosfor di udara. Tak ada "cie-cie" panjang yang biasanya serempak diucapkan, karena puisi ini menjaga ketegangan antara menjadi pasaran dan menjadi serius. Salah satu ciri rayuan yang gamblang adalah

adanya dekripsi tertentu yang menggambarkan keindahan objek yang dirayu. Misalnya dengan memuji kecantikannya, membandingkan rona wajahnya ketika tersenyum dengan warna bunga mawar yang sedang merekah. Kita tidak mendapati yang demikian dalam puisi Al-Adisy. Sang penyair lebih suka menceritakan daripada mendeskripsikan. Hal ini juga tergambar dari puisi yang berjudul *Fi Washfil Hubbi* (Tentang Cinta) berikut ini:

Aku bermimpi

jika kita hidup di dunia ini hanya berdua

kita akan semakin bahagia

Maka, aku berpikir keras

untuk membunuh semua orang

Kita menyimak adanya kebrutalan yang menggelitik. Sekali lagi, sang penyair hanya perlu bercerita untuk merayu dan tak mau terjebak pada sikap over. Mau tidak mau, puisi seperti di atas akan menuntun kita kepada kesimpulan tentang cinta yang teramat dalam dari sang penyair. Hanya saja kita tidak menemukan pemujaan yang eksplisit yang berpretensi merusak bangunan puisi itu. Sang penyair begitu lihai menjaga kesahajaan puisinya. Kebrutalan serupa misalnya juga terekam dari puisi lain berjudul *Fi Washfil Ghiyab* (Tentang Ketiadaan) yang berbunyi:

Aku sungguh kehilanganmu

dengan pengandaian yang jika aku melihatmu

aku akan lekas melahapmu.

Puisi-puisi Al-Adisy mampu menjembatani dua tepi yang sama-sama terisolir. Yakni (1) puisi-gombalan-pasaran yang mereduksi keindahan puisi dengan (2) puisi-romantis-serius yang menghilangkan unsur permainan dalam puisi. Dan Al-Adisy juga menunjukkan bahwa puisi tidak hanya terbatas pada permainan kata-kata tapi juga permainan logika, alegori, dan ironi. Kita dibuat terguncang oleh Al-Adisy dengan cara yang ia mainkan sendiri, terlebih di lembar pertama bukunya kita sudah disuguhi kalimat seperti ini: *Apakah alam semesta mampu bertahan jika kukatakan padamu "Aku mencintaimu dengan segenap gunung berapi yang ada di hatiku?"* Saya rasa meskipun manusia *homo ludens*, ia tak patut menjadikannya alasan untuk bermain-main dengan cinta. Kalau bermain dengan puisi, silakan.

Penyair Arab Perempuan yang Bikin Lelaki Baper

BAGAIMANAPUN kerasnya emansipasi wanita diteriakkan, melaui pamflet aktivis feminis, tulisan-tulisan di surat kabar, dan ceramah di acara-acara seminar, tetap saja ada pembeda kodrati yang tak mungkin bisa diseragamkan antara lelaki dan perempuan. Baik pembedaan itu di level hak maupun tanggungjawab, peran pribadi maupun sosial, ruang privat maupun akselerasi publik. Di sana mau tidak mau tetap ada diferensiasi antara lelaki dan perempuan, setipis apapun benangnya.

Termasuk dalam bidang kesenian yang dalam hal ini puisi. Yang saya maksud dengan pembedaan di sini adalah karakteristik penulisan, gaya yang digunakan, dan ekspresi intuitif. Dalam hal kebebasan itu semua, perempuan sudah sama berhaknya dengan lelaki. Tidak seperti apa yang terjadi di Eropa abad ke-19, di mana perempuan yang menulis novel terpaksa menggunakan nama samaran lelaki agar bukunya bisa terbit. Di era globalisasi seperti sekarang, perempuan bisa menunjukkan tajinya, meskipun penilaian tetap berada di tangan publik yang kebanyakan masih membawa warisan paradigma misoginis.

Berbeda dengan penyair lelaki, penyair perempuan memiliki pengungkapan yang khas dalam puisinya. Menurut saya, hal itu tidak hanya didasari oleh oleh lingkungan yang membentuk dirinya, tapi juga bakat kodrati yang tidak dimiliki oleh lelaki dan hanya dimiliki oleh perempuan. Jika penyair lelaki punya banyak senjata untuk membuat perempuan terpana,

misalnya dengan menulis puisi rayuan yang mendayu-dayu, yang bikin mereka klepek-klepek, yang bikin mereka menunda untuk menyeruput kopi dan terpaksa harus berteriak girang, maka penyair perempuan hadir dengan kata-kata yang khas. Lalu, seperti apa kekhasan itu? Saya akan mengajak Anda untuk menelusurinya dari puisi Iman Mersal yang berjudul *Kaannal 'Alam Yanqushuhu Syubbak Azraq* (Seolah-olah Semesta Terkikis Jendela Biru) yang termuat dalam antologi *Hatta Atakhalla 'an Fikratil Buyut* (Al-Tanweer, 2013).

Iman Mersal lahir di Mesir, 30 November 1966. Pada tahun 1998 ia dan keluarganya pindah ke Boston dan setahun kemudian pindah lagi ke Edmonton, Kanada, sampai hari ini. Iman termasuk penyair yang produktif. Bahkan kumpulan puisinya pernah diterjemahkan ke bahasa Ibrani dan menimbulkan kontroversi tersendiri terlebih dirinya adalah penulis kelahiran Mesir, musuh bebuyutan Israel. Puisinya juga menandai perkembangan puisi prosaik Arab dan membedai apa yang sudah dicapai oleh pendahulunya.

Tidak gampang memilih puisi Iman untuk dijadikan sampel dalam tulisan ini karena hampir semua puisinya memiliki keunggulan sendiri-sendiri. Oleh karenanya, setelah saya telusuri bukunya, terpaksa saya memilih berdasarkan mana yang bikin saya baper; suatu pemilihan yang tentunya sama sekali tidak ilmiah. Puisi *Kaannal 'Alam Yanqushuhu Syubbak Azraq* ber-*setting* di sebuah pesawat terbang dengan rute yang tidak disebutkan, kemungkinan dari atau menuju ke Mesir (dan kita akan melihatnya nanti). Puisi ini termasuk puisi yang panjang, bukan hanya karena bentuknya prosa, tapi ia memang memuat beberapa episode. Kita akan menelusurinya pelan-pelan.

Kita mulai dari episode pertama berikut ini:

Tak ada sesuatu yang bakal terjadi meskipun tak ada juga yang bakal berdiam diri saja. Sebelum tahun akhirnya habis, kamu memotong lautan dan aku memotong tepiannya agar kita bisa bertemu di sebuah kota dengan jarak tertentu dari rumah kita. Kamu sedang menerjemah kisah-kisah tentang penyihir dan jin untuk membeli tiket pesawat. Aku menciptakan rahasia yang transparan sebagai skandal agar bisa meninggalkan malam natal dengan tetap menjaga kehangatan dan agar tidak ketinggalan pesawat.

Tubuhku duduk di atas awan. Setiap awan yang kuceritakan kepadamu akan kuingat karena dirinyalah yang menemaniku saat perjalanan pulang. Hujan yang menguap dari air menuju air akan kembali. Tidak sia-sia kuhabiskan waktu untuk membaca The Museum of Innocence. *Barangkali Pamuk tak terima, tetapi ia terlanjur membangun museum kepolosan dengan kesedihan yang tipis.*

Semata-mata agar kita bisa bersama di tempat orang-orang sujud sementara kita hampir saja salah memilih keramaian itu untuk hiasan kamar kita. Lalu kita tidak perlu berbohong kepada seorang penjual yang papa bahwa kita dari Mesir.

Dan padahal secara geografis dan takdir, kita bersama di sini.

Iman memakai pesawat sebagai medium untuk menunjukkan kerinduan "aku" kepada "kamu" yang kita tidak tahu siapa dia. Biasanya puisi-puisi

kerinduan yang ditulis oleh lelaki berisi pemujaan. Tak ada permainan emosi seperti apa yang ditunjukkan oleh Iman di atas. Atau kalau tidak, biasanya ada kata rindu yang dieksplisitkan seperti yang kita lihat dari puisinya Mahmoud Darwish untuk ibunya yang terkenal itu. *Aku rindu pada roti ibuku, rindu kopinya, rindu sentuhannya.* Iman bermain dengan peristiwa, bahwa si "kamu" sedang kerja menerjemah buku agar bisa membeli tiket pesawat untuk bertemu si "aku". Dan di akhir episode ini pun kita dibuat tercengang, lantas kita bertanya, untuk apa ia repot-repot naik pesawat jika *secara geografis dan takdir*, mereka *sedang berada di sini dan bersama?*

Mari kita lanjutkan ke episode kedua:

Kita bertukar hadiah yang tak pernah dibawa tukang pos: gelang kaki dengan cincin, novel Harisut Tabghi dengan The World Doesn't End. Kita ciptakan perselingkuhan-perselingkuhan di tembok yang memisahkan kita lalu kita sama-sama mendekat:

"Kamu tidur terlalu lama, sayang. Aku belum pernah melihat orang minum kopi bareng coca cola seumur hidupku."

"Kamu punya hubungan yang intim dengan sikat gigimu, sayang, seolah aku belum pernah mencium seseorang yang lupa bernapas ketika tertawa karena udaranya riwa-riwi di dalam paru-paru."

"Kamu pulang ke Mesir di waktu yang tepat."

"Kamu pergi dari Mesir di waktu yang tepat."

Kamu membeli batu perhiasan untuk anakku. Aku membeli celak untuk ibumu. Kita berpikir masing-masing tentang perjalanan pergi dan pulang: kapankah waktu yang tepat itu?

Agaknya kita menemukan jawaban dari pertanyaan di episode pertama. Ya, mereka memang terpisah lautan. Antara "aku" dan "kamu" terbentang jarak. Hanya saja, "aku" tidak merasa ada jarak, karena adanya cinta dan kerinduan. Justru kerinduan itulah yang membuat mereka secara takdir bersama-sama. Tapi mereka tetap berada dalam suasana yang serba membingungkan. Mereka saling bercakap tentang banyak hal, namun untuk ukuran orang yang tidak selalu bertemu, percakapan mereka malah lebih banyak berisi tentang hal-hal remeh: keheranan melihat orang minum kopi bareng coca cola; hubungan yang intim dengan sikat gigi. Dan mereka pun saling menyangsikan satu sama lain: yang satu sangsi kenapa "kamu" pergi dari Mesir di waktu yang tepat; yang satu sangsi kenapa "kamu" kembali ke Mesir di waktu yang tepat. Akhirnya mereka pun sama-sama bertanya pada diri mereka sendiri: *kapankah waktu yang tepat itu?*

Episode ketiga berbunyi seperti ini:

Kita kembali ke keluarga kita masing-masing. Ada bekas ciuman di leher dan sebuah goresan di punggung; ada aroma wangi di atas kulit dan kesakitan di bawahnya.

Begitulah cara kita menggoreskan kejahatan pada diri kita sehingga kita tidak menyakiti siapa pun kecuali diri kita sendiri. Kamu akan menggoreskan garis-garis itu dan aku akan pulang, duduk di atas

diamku. Jalan-jalanan kota Kairo tetap sibuk, jendela-jendela rumah tetap tebuka. Adapun diriku sendiri mulai ragu bahwa gunung masih di tempatnya dan aku menganggap bahwa sedekat-dekatnya tempat terjauh dari bumi adalah kematian.

Di sini kita melihat ada yang sublim dari hubungan antara "aku" dengan "kamu". Keragu-raguan yang muncul di episode sebelumnya semakin menunjukkan citranya di episode ini. Setelah bersama, mau tidak mau mereka akan kembali ke kehidupan mereka masing-masing, meskipun masih ada sisa kebersamaan yang disimbolkan oleh bekas ciuman di leher dan goresan di punggung. Kita semakin dibuat tak berdaya oleh Iman dengan kalimat yang pseudo-filosofis seperti ini: *sedekat-dekatnya tempat terjauh dari bumi adalah kematian.* Dan jika kematian disebut, yang kita bayangkan adalah sebentuk sikap menyerah, atau pasrah, dari kerasnya kehidupan; bahwa kebersamaan dalam surah apa pun, pasti akan menemui kata akhir, kapanpun itu.

Episode selanjutnya berbunyi demikian:

Tak mungkin aku melihatmu di kota yang tanpa pagar, sehingga angin pun menangis di depan pintu gerbang dan tak bisa masuk. Kota yang tanpa pagar. Kita berdua butuh penjara untuk mengingatkan burung yang melintas di atasnya. Aku menebaknya camar. Tidak mungkin sayap ini dari makhluk yang sama yang mencuri anak burung lain. Kau menebaknya camar. Apakah arti dari tanda bahwa penyair menolak untuk memakan bangkai?

Kekhasan yang saya singgung di atas menemukan alasannya di sini. Penyair perempuan cenderung mengajak bicara orang yang dicintainya dalam puisi, menghindari pemujaan atau rayuan atau rajukan seperti yang biasa kita lihat di puisi romantis penyair lelaki. Episode ini semakin menegaskan kelihaian Iman. Ia menggunakan metafora *kota yang tanpa pagar* sebagai gambaran keinginan perempuan untuk dicintai tanpa dimadu. Juga perempuan butuh ikatan dan kepastian yang oleh Iman diibaratkan dengan *penjara*; awalnya ia menyiksa tapi lama kelamaan akan membikin orang tidak bisa lepas darinya seperti yang tergambar dari novelet dan film *The Shawshank Redemption* karya Stephen King.

Selanjutnya kita menyimak episode seperti ini:

Seseorang mencari cinta kemudian tak tahu harus berbuat apa terhadapnya. Tangan satu menggengam tangan lain kemudian kamu takut akan senantiasa terikat. Suara berulang-ulang di telinga kemudian bisa jadi kamu tidak bakal menjaganya suatu nanti.

Aku mengintip di kegelapan rahim untuk mencari sel telur yang bahagia, menunggu tali pusar melingkar dengan tembok: masa kematangan dan pertumbuhan, perlahan-lahan dan hati-hati, harmoni dan penciptaan, kemudian aku tak tahu apakah kehidupan membutuhkan anak lain atau tidak.

Cinta adalah prasangka indah yang kita cipta dan kita percaya.

Sampai di episode ini kita benar-benar telah memasuki kepala Iman. Ia berbicara kepada kita tentang kenyataan pahit yang kadang secara *nonsens* kita hindari untuk diakui dan dipercaya: cinta tidak mesti selamanya bisa bertahan. Bahkan setelah kita capai mencari cinta, kita akhirnya tidak tahu harus berbuat apa terhadapnya. Dan kita pun malu-malu untuk menerima bahwa *cinta adalah prasangka indah yang kita cipta dan kita percaya.*

Saya rasa pembaca lelaki akan dibuat baper dengan puisi semacam ini, kecuali bahwa saya sendirilah yang terlalu mudah baperan.

TENTANG PENULIS

M.S. Arifin, lahir di Demak 25 Desember 1991. Seorang penerjemah, esais, penyair, cerpenis, dan penyuka filsafat. Bukunya yang terlah terbit: *Sembilan Mimpi Sebelum Masehi* (Basabasi, 2019). Terjemahannya: *Mutu Manikam Filsafat Iluminasi* (Circa, 2019), *Tentang Cinta* (Circa, 2020), dan *Wujud dan Waktu* (Ircisod, 2022). Bisa dihubungi lewat: ms.arifin12@gmail.com.

PONDOK PESANTREN
YANBU'UL ARIFIN
WRINGINJAJAR - MRANGGEN - DEMAK

Lingkar Studi Filsafat
nahdliyyin

Anatomi Puisi

Setiap mempelajari sesuatu dengan serius, saya memiliki kebiasaan mencatat. Kebetulan pada kisaran tahun 2017-2018, komunitas budaya yang saya ikuti memiliki wadah berupa web, yakni kintaka.co. Di wadah inilah saya menulis catatan-catatan tentang puisi. Catatan-catatan itulah yang kini ada di dalam buku ini. Jika catatan itu layak, maka sebutlah ia esai, jika tidak maka anggaplah itu curahan pikiran yang acak.

Saya sadar buku ini jauh dari kata ideal, bahkan bagi penulisnya sendiri. Namun sejarah tak bisa dihapus, dan esai-esai dalam buku ini adalah sejarah yang terlanjur pernah saya ukir dalam kehidupan saya. Bagi seorang penyair kurang berbakat seperti saya, latihan dan kerja keras adalah kunci. Dan saya harap semangat ini dapat ditangkap oleh pembaca dalam buku ini.

BUKURASI
© 2023